SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

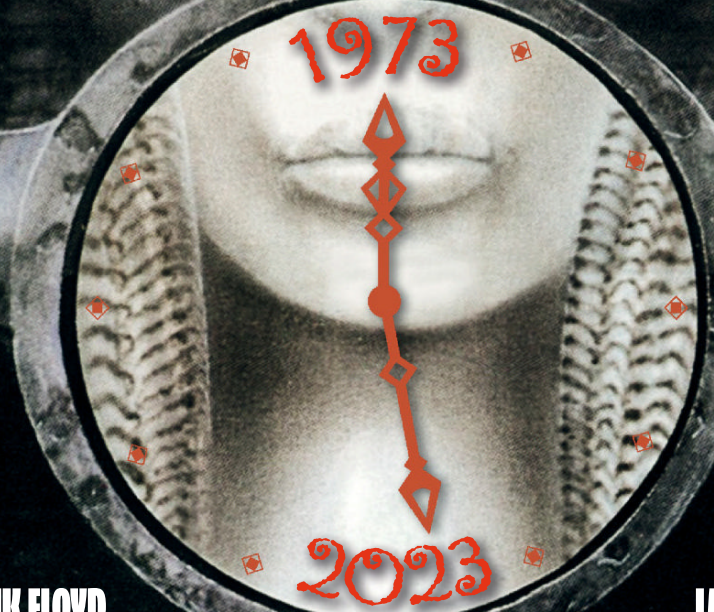
PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

CON SPECIALE new trolls A SOLI €11,90

EMERSON, LAKE & PALMER 50 ANNI DI BRAIN SALAD SURGERY



PINK FLOYD LIVE BOOK
FOTO INEDITE ROMA '68

ATOMIC ROOSTER
DEATH WALKS BEHIND YOU

FRIPP & SYLVIAN
THE FIRST DAY

YES
90125

ANCIENT VEIL
NUOVO ALBUM

LA BOCCA DELLA VERITÀ
(UN)CONNECTED

SYNDONE
1992-2022

- ☆ FLEA
- ☆ FRANCESCO DESMAELE: MUSIC PHOTO GALLERY
- ☆ DIVAE PROJECT
- ☆ OZRIC TENTACLES
- ☆ THE DEAR HUNTER
- ☆ MARCO LEODORI
- ☆ TREVOR RABIN
- ☆ IRENE BUSELLI
- ☆ FAR CORNER

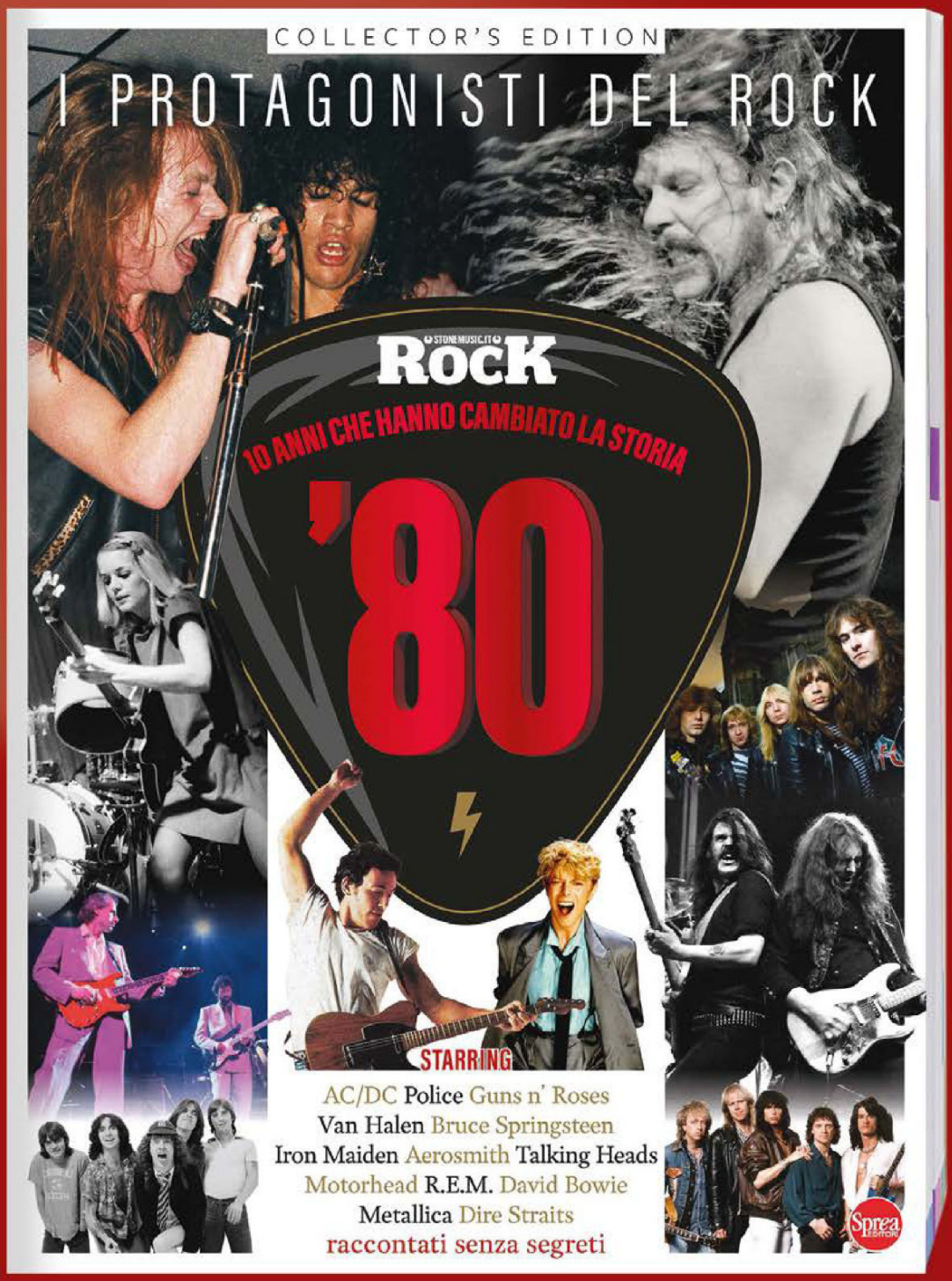
BIMESTRALE ✶ #51 ✶ € 11,90
9 771772 039649 369 30051
P.I. 17-11-23 ✶ DICEMBRE-GENNAIO

TARIFFA R.O.C. - POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - AUT. MBPA/LO - NO/148/A.P./2018 ART.1 COMMA1 - S/PAL
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F+ PM € 23,50 F+ € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

Sprea Editori

IN EDICOLA

DAL 3 NOVEMBRE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrockanni
versione digitale disponibile dal 31 ottobre

WELCOME

F. DESMAELE

Questo è l'ultimo numero targato 2023, però come al solito mi coglie quasi di sorpresa. Penso al lungo cammino percorso e, soprattutto, provo a "buttare" l'occhio a quello da fare, ragionando sul futuro di «Prog Italia».

Ogni momento di questa storia è importante, però due sono particolarmente emblematici: venerdì 5 dicembre 2014 e lunedì 15 giugno 2015, ovvero le uscite in edicola del numero zero (speciale del rock italiano anni Settanta) e del numero uno. Ammetto, come detto altre volte, che mai avrei immaginato di scrivere queste mie riflessioni sul numero 51 di **«Prog Italia»**.

Qui di seguito gli anni da quando la rivista è in circolazione, lasciando da parte il 2014. Leggendoli in questo modo fanno una certa impressione: 2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023!!! Niente male per una rivista "strana" come **«Prog Italia»**. L'ormai imminente 2024 sarà particolarmente importante perché ci vedrà molto attivi sul territorio, tra concerti, festival, radio, dischi, seminari e iniziative varie allo studio.

Guido Bellachioma e Lino Vairetti durante un concerto degli Osanna al Planet Live Club di Roma, ora purtroppo chiuso come troppi luoghi della musica in Italia (5 maggio 2015).

Il problema più importante da risolvere sarà arginare la frana dei circuiti edicolari e distributivi, di cui da sempre cerco di analizzare le dinamiche. Purtroppo negli ultimi anni va sempre peggio e persino io, che ho sempre supportato le edicole, mi trovo costretto a consigliare l'abbonamento per evitare a tanti lettori molteplici e a volte inutili giri per trovarci… questa cosa succede sia nelle città che nei paesi. Naturalmente le edicole e i distributori che funzionano saranno da premiare, visto lo sforzo che fanno per rimanere in vita e supportare riviste come la nostra. Cercherò ancora di più di segnalare e pubblicizzare gli indirizzi di quelle in cui si troverà la rivista.

A volte sembrava che evocassi un fantasma inesistente ma l'unico problema che mi ha sempre messo paura per la chiusura della rivista è la reperibilità, nonostante il nostro editore sia uno dei più attenti alla distribuzione.

Questo numero è dedicato a **Francesco Desmaele**, uno dei migliori fotografi internazionali e mio grande amico, scomparso a metà settembre. Nelle otto pagine finali lui racconta cosa significhi realizzare immagini durante i concerti, in particolare dei musicisti dietro la batteria, penalizzati dalle luci di qualsiasi palco… non a caso Francesco veniva definito il "fotografo dei batteristi". Ci sono foto di Hugh Banton dei VdGG, Mike Portnoy, Robben Ford, Guthrie Govan, Pat Mastelotto, Simon Phillips, Thomas Lang, Stewart Copeland, Joe Satriani, Paul Gilbert, Steve Lukather, Kenny Wayne Sheperd, Tommy Emmanuel, Simon Wright (AC/DC, Dio), Aquiles Priester (Tony MacAlpine, Angra).
Caro Francesco, continuerai a vivere su «Prog Italia» con le tue splendide immagini.

Come al solito c'è tanta "roba", poi ovviamente ognuno troverà artisti con cui è più in sintonia mentre di altri avrebbe fatto a meno, d'altronde lo spettro della "nostra musica" è davvero vasto e a me piace analizzarlo senza preconcetti…

Tutta la gente di «Prog Italia» augura "buon compleanno", anche se in ritardo, a **Lino Vairetti** (Napoli, 26 ottobre 1949), anima degli Osanna e mio/nostro grande amico, ancora con la voglia di vivere l'arte a 360 gradi. Solo 74 anni? Sei ancora un "pischello"...

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto.
Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO
SU **STONEMUSIC**
TANTI CONTENUTI
ESCLUSIVI
E UNA COMMUNITY
DI **1 MILIONE**
DI APPASSIONATI
DI ROCK COME TE!
TI ASPETTIAMO!

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL

STONEMUSIC.IT

IL PENSIERO VIOLA

di Viola Nocenzi

Negli spazi spargono pezzi
giorni rovesciati divino
scomparso
il suono fa più alto
lo spessore tra i piani
e da un dentro
sotto un pozzo
il dentro è àncora ad uncino.
Tornando a casa
non mi trovo più.

Viola Nocenzi

SOMMARIO

#51 · PROG ITALIA

5 **DIVAE PROJECT**
Riflessioni progressive

8 **COVER STORY**
EMERSON LAKE & PALMER 1973-2023
50 anni di BRAIN SALAD SURGERY

32 **ATOMIC ROOSTER**
La morte ti cammina alle spalle

42 **PINK FLOYD 1965-1973**
Live concert book

52 **FAR CORNER**
Chamber rock e altre storie

58 **ROBERT FRIPP & DAVID SYLVIAN**
THE FIRST DAY (1993)

67 **SYNDONE**
Il futuro dietro le spalle

70 **IRENE BUSELLI**
On the border

72 **YES**
Inside 90125

83 **LA BOCCA DELLA VERITÀ**
(UN)CONNECTED

86 **FLEA**
Quante storie in un disco

92 **OZRIC TENTACLES**
Uno strano universo

95 **ANCIENT VEIL**
Nuovo album

98 **MARCO LEODORI**
Un disco dopo 40 anni!

100 **TREVOR RABIN**
Un nuovo esordio?

104 **THE DEAR HUNTER**
MIGRANT RETURNED

106 **FRANCESCO DESMAELE**
Music photo gallery

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 2° DEI MESI DISPARI

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!
Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

PEFC
Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

PROG WILL NEVER DIE, EDITO A NOME **DIVAE PROJECT**, È UN ALBUM CHE INCARNA ALLA PERFEZIONE UN PUNTO DIBATTUTO ALL'INFINITO: IL FATTO CHE SIA PRESSOCHÉ IMPOSSIBILE TROVARE UNA DEFINIZIONE DEL TERMINE ''PROGRESSIVE ROCK'' IN GRADO DI METTERE D'ACCORDO TUTTI.

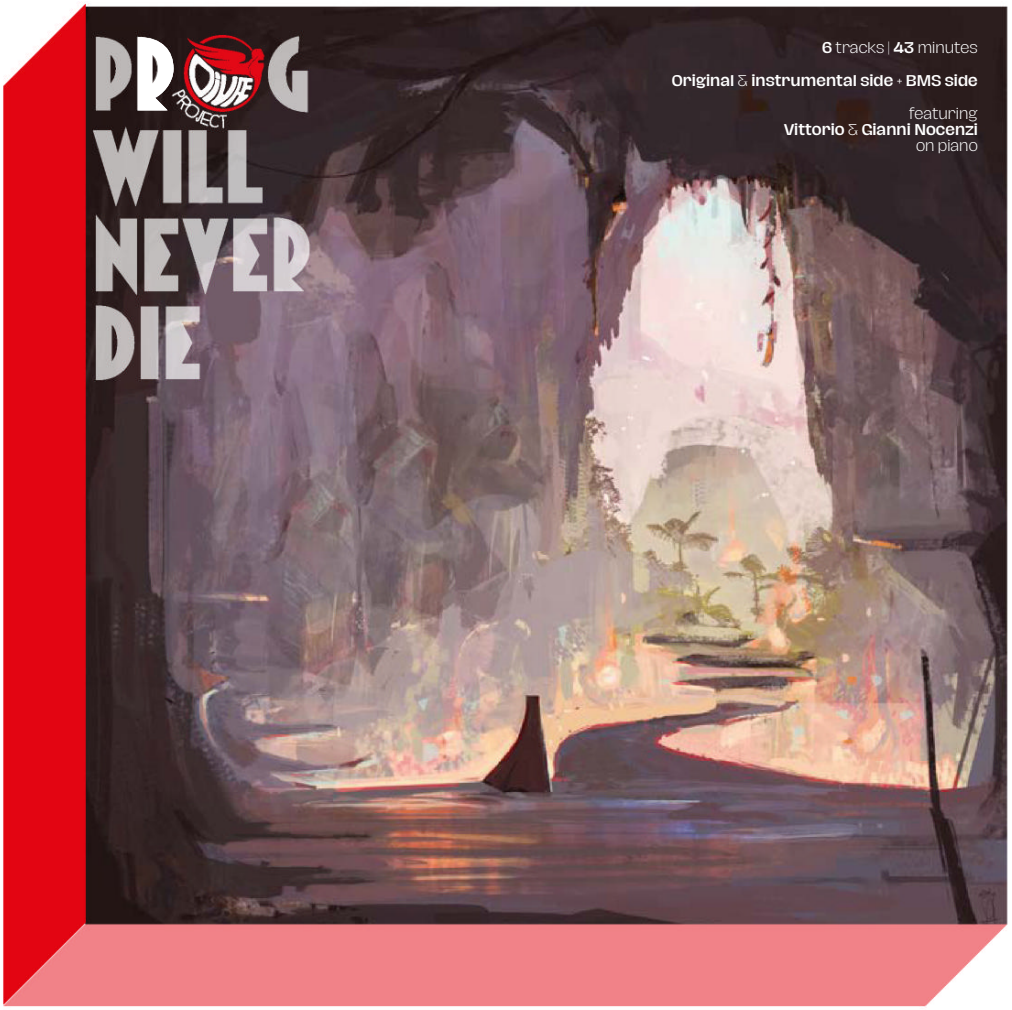
Riflessioni progressive

Testo: **Marco Olivotto**

È un disco molto variegato dal punto di vista musicale, al punto che è difficile collocarlo in una nicchia precisa, se non quella vaga, appunto, del rock progressivo. La varietà è un'arma a doppio taglio, perché può dare luogo a opere ricche e sfaccettate, ma coese; oppure a macedonie insipide, in cui la musica sembra cucita insieme a forza.

PROG WILL NEVER DIE cade di diritto nella prima categoria, e si può considerare una *summa* (non un Bignami) degli stili del rock progressivo. Una testimonianza, se vogliamo, di quanto le definizioni servano a poco.

Vale la pena di andare in ordine, partendo dal Divae Project: un collettivo musicale che ruota intorno alla figura di **Davide Pistoni**, musicista forse poco noto alla massa ma con un curriculum impressionante che lo ha portato a collaborare con alcuni tra i nomi più importanti della scena musicale nazionale ed estera in qualità di arrangiatore, direttore artistico e musicista. Al suo fianco, **Guido Bellachioma**, che non ha certo bisogno di presentazioni per i lettori di «PROG Italia». In mezzo a loro, un'idea che odora di sogno: con una mano, preservare la cultura della musica progressiva del passato, che si è resa



La copertina del secondo 33 giri dei Divae Project è stata dipinta da Lorenza "Pigliamosche" Ricci, classe 1997.

«DP è un'idea che odora di sogno: con una mano, preservare la cultura della musica progressiva del passato, con l'altra, spingere nel futuro l'idea alla base di tale musica»

protagonista di pagine fondamentali della storia del rock e ha influenzato decine di altri generi musicali; con l'altra, spingere l'idea alla base di tale musica nel futuro.

In questo senso, l'album è emblematico: per metà contiene brani originali di notevole pregio che si oppongono a qualsiasi etichettatura omogenea; per metà alcune rivisitazioni tratte dal repertorio di uno dei migliori gruppi che abbiano attraversato la scena musicale italiana, il **Banco del Mutuo Soccorso**. È infatti suddiviso in una "Instrumental side" e in una "BMS side", composte da tre brani ciascuna. Nella seconda sono coinvolti nientemeno che **Vittorio** e **Gianni Nocenzi**, i fratelli che fondarono il BMS alla fine degli anni Sessanta.

Dobbiamo considerare che il futuro non può prescindere dal passato: può distaccarsene, al limite rinnegarlo, ma deve comunque tenerne conto. In un'interessante inversione logica, il lato A dell'album parte dal futuro, non dal passato, con tre brani strumentali, intitolati *Tango zoppo*, *È pericoloso giocare con il fuoco* e *Prog Will Never Die*. Il primo è un viaggio in tempo dispari che fonde le sonorità del celebre ballo sudamericano con quelle elettriche ed elettroniche del rock, con un risultato sorprendente. Di assoluto rilievo la performance di **Stefano Indino** alla fisarmonica, che rivela un amore non sopito per le composizioni di Astor Piazzolla. Il secondo esplora la parentela tra rock e jazz, creando un mélange di generi in cui stupisce l'abilità tecnica degli strumentisti. Notevoli le improvvisazioni di chitarra (**Fabio Cerrone**) e tastiere (**Davide Pistoni**) su un riff ripetuto a oltranza, nella migliore tradizione funky. Il terzo, che dà il titolo al disco, è l'omaggio al lato più romantico del prog, con il pianoforte a tessere la trama di un tema sinfonico e arioso che finisce in "vortice". I quasi ventidue minuti del primo lato non solo sintetizzano i vari stili che da sempre portano linfa al progressive, ma anche un esercizio di contaminazione che non risulta fine a se stesso. Chi scrive, anni fa, aveva un progetto mai realizzato: lo avevo battezzato "Deaf Art", che significa "Arte sorda", ma agli anglofoni suggerisce anche un gioco di parole non del tutto "educato". L'idea era quella di comporre a tavolino un brano che attingesse ai temi musicali più noti della storia del

Divae Project sul palco del Progressivamente Free Festival (9 luglio 2023), tenuto nel Parco del Celio, davanti al Colosseo. Da sinistra: Davide Pistoni, Francesco Isola, Luca Velletri, Lorenzo Trincia, Fabio Cerrone, Fabio Servilio.

PAOLO SORRIN

Discografia
Divae Project

- **STRATOSFERICO** – Universal/Progressivamente, giugno 2021, 33 giri
- **PROG WILL NEVER DIE** – Universal/Progressivamente, giugno 2023, 33 giri (100 copie con inserto numerato per la rivista di alta fedeltà «Suono», guida all'ascolto e spartiti dei tre brani originali – suono.it)
- **STRATOSFERICO & OTHER STORIES** – Maracash/Progressivamente, Cd con l'album del 2021 e 30 minuti inediti (info@maracash.com)
- **After The War** (Music Day/Progressivamente, settembre 2023) – 45 giri, 300 copie numerate (musicdayroma.bigcartel.com)

prog, distorcendoli abbastanza da non renderli immediatamente riconoscibili, ma essenzialmente replicandoli, senza particolari slanci creativi ma rendendoli anzi artificiosi. L'idea era naturalmente provocatoria. Il lavoro, del tutto non originale, sarebbe risultato probabilmente gradito a coloro che ritengono che la vera musica sia finita verso la fine degli anni Settanta, quando il punk e la new wave presero il sopravvento sul prog, che molti critici giudicavano ampolloso, roboante e fine a se stesso. Barocco, se vogliamo. Il pericolo del mio cinico citazionismo è del tutto scongiurato in questo album, che, al contrario, apre nuovi orizzonti di eccellente valore musicale, in cui la storia viene rimeditata, non rigurgitata.

Il passato è invece caratterizzante del secondo lato di PWND, che è un omaggio al Banco del Mutuo Soccorso. Tre brani cantati, nei quali la voce di **Luca Velletri** mostra tutta la sua versatilità. Tre rivisitazioni: *La città sottile* (IO SONO NATO LIBERO, 1973), *750.000 anni fa… l'amore?* (DARWIN, 1972) e *Bambino* (IL 13, 1994). Tre momenti molto diversi, in cui emergono le differenze compositive dei fratelli Nocenzi (Gianni firma il primo brano, Vittorio i due restanti), che entrambi partecipano all'album in qualità di ospiti di assoluta caratura. Personalmente considero *750.000* una delle vette compositive ed esecutive della musica rock degli anni 70, ed ero un po' scettico sull'esito di una sua rivisitazione senza la voce imprescindibile di **Francesco Di Giacomo**. Il risultato è invece di ottimo livello e ha un preciso senso artistico, anche se non riesco a preferirlo all'originale. *Bambino* è forse la canzone più importante in questo contesto: perché esplora un periodo del Banco successivo a quello del massiccio successo del periodo "storico", e perché è, purtroppo, di assoluta attualità. Ispirato in origine ai bombardamenti di Sarajevo, iniziati nel 1992, dimostra che nell'arco di quasi trent'anni non è cambiato molto nel mondo in cui viviamo. Uno dei motivi, forse, è che ci siamo progressivamente allontanati da una cultura capace di incidere nell'immaginario e, dunque, nel collettivo. La musica ha perso il suo senso rituale, che l'aveva portata a essere uno dei capisaldi culturali delle generazioni più giovani a partire dagli anni Sessanta in poi, e talvolta aveva dimostrato di essere in grado di farsi veicolo di idee, più che di storie private o di opinioni. Oggi, alcuni immaginari evocati dal progressive classico possono suonare obsoleti, se non addirittura vuoti: non è più il tempo di folletti e arlecchini, diciamo. Ma il prog, come sempre impossibile da inquadrare, è stato anche veicolo di critica sociale. Basti pensare a *21st Century Schizoid Man* dei **King Crimson**, ed era il 1969, ma gli esempi si sprecherebbero. In *Bambino* risulta sorprendente la poetica di Francesco, diventata con gli anni al contempo più introspettiva e più aperta ai temi caldi del mondo che ci circonda. Scrivere una canzone sulla guerra evitando la retorica gratuita è difficile, ma in questo caso è chiara la sensazione di sincerità e disagio interiore.

In sintesi, i Divae Project riescono nell'operazione (per nulla scontata) di produrre un disco che senza traccia di nostalgia suona vicino al gusto e al cuore di chi ha amato "quel" progressive. Il mondo discografico attuale, ahimè, non sembra lasciare posto per queste cose, che comunque richiedono impegno per chi le produce e per chi le ascolta. In un'epoca di musica che dura un minuto, nella memoria e nell'anima, l'operazione va salutata anche solo per il suo coraggio. Il risultato artistico eccellente è un di più, assolutamente benvenuto.

Francesco Pozone, curatore del Music Day, mostre del disco, che con Guido Bellachioma ha prodotto il 45 giri *After The War*.

Copertina del Cd STRATOSFERICO 6 OTHER STORIES, opera di uno dei migliori disegnatori italiani: Giuliano Piccininno (Zagor, Le Orme, Goblun Rebirth ecc.).

COVER STORY

1973/2023 50 ANNI DI BRAIN SALAD SURGERY

Testo: **Leandro Cioffi (Emersonology FB Group)**

Tutte le foto sono tratte da: **ELP – L'autobiografia ufficiale (Lizard/Rizzoli)**

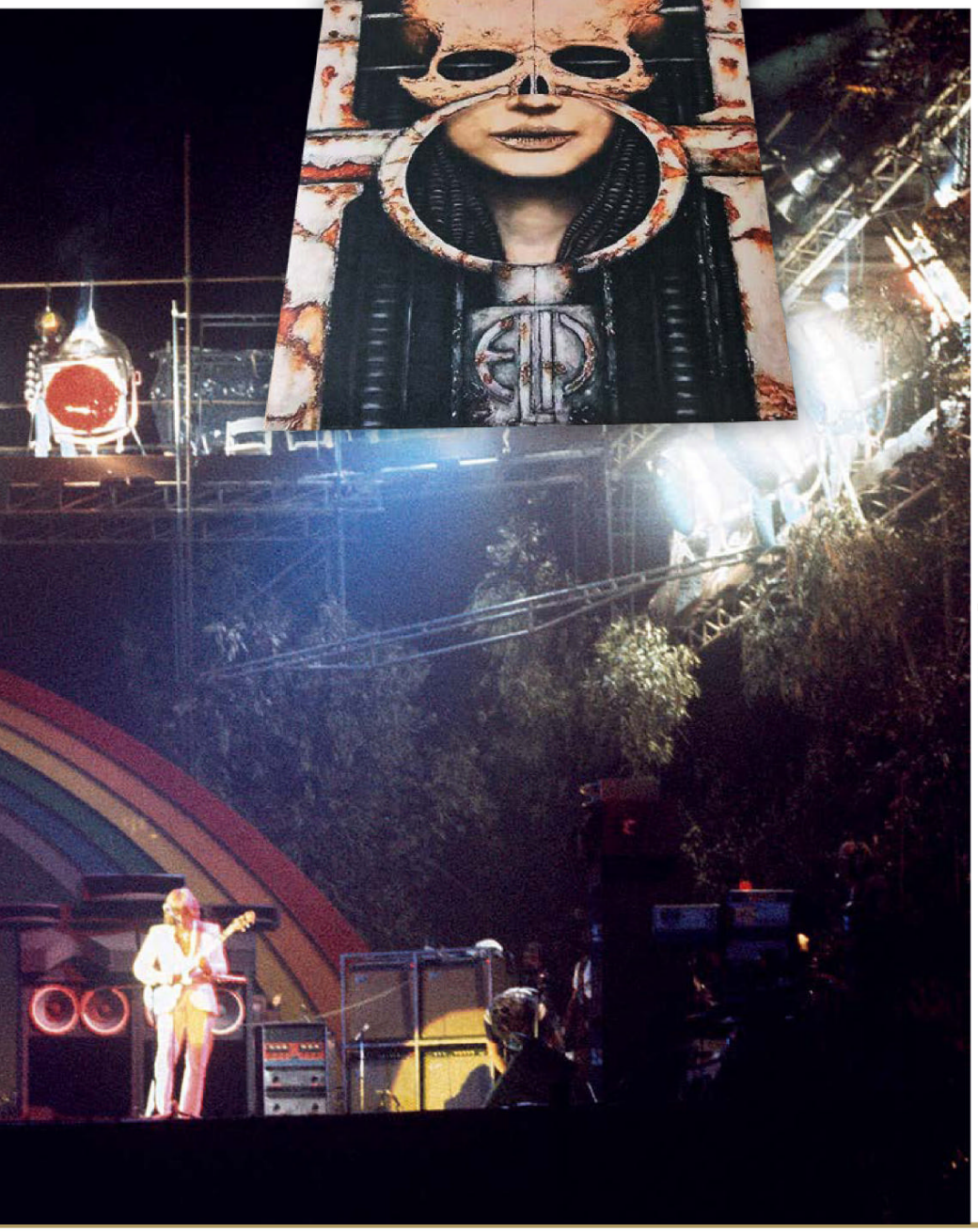
Settembre 1972: Emerson, Lake & Palmer sono in pausa dopo tre mesi di concerti in Nordamerica, Giappone ed Europa per promuovere l'ultimo lavoro, TRILOGY. Keith Emerson percorre con la sua Norton Commando 750 le consuete sessanta miglia che dividono Londra dalla nuova residenza nel Sussex, il cui granaio è stato convertito in studio tra piano, Moog e registratori, oltre ai più ludici flipper e calciobalilla. A dispetto dei dati trionfali di vendite e pubblico, il trio non cessa di avere il fiato sul collo della stampa inglese che, alla sola notizia delle registrazioni soliste di Keith agli OLYMPIC STUDIOS e dei progetti individuali di Greg e Carl, ne profetizza l'ormai prossima separazione. Ma come sempre Keith durante il viaggio preferisce immergersi negli spunti creativi per il nuovo album del trio, a cui si sta dedicando dal suo trasloco in primavera. Nel frattempo, i brani più significativi di TRILOGY dal vivo palesano notevoli difficoltà esecutive, sia per inghippi tecnici delle delicatissime basi (*Abaddon's Bolero* e *Trilogy*), sia per le perplessità avanzate da Greg Lake (*Endless Enigma*). La novità delle sedici piste di registrazione disponibili aveva eccitato la fantasia del gruppo, facendo dichiarare a Emerson: "*Abaddon's Bolero* è il pezzo che più mi sta a cuore, forse perché ho trascorso molte ore in studio, costruendolo come un piccolo mosaico, sovrapponendo Moog dopo Moog fino all'esaurimento delle piste d'incisione. Racchiude un po' tutte le mie ambizioni: cioè che un giorno, tra cinque o dieci anni qualcuno, riascoltandolo, riesca a

Sotto: allestimento scenico del festival *Cal Jam*, dove gli ELP erano headliner insieme ai Deep Purple (Ontario Motor Speedway in California, 6 aprile 1974). A destra il 45 giri *Jerusalem*.

trovarci delle idee compositive interessanti, come io riesco a trovarle in pezzi scritti dieci, cinquanta o cento anni fa". Si tratta dunque, in vista del quinto album, di incoraggiare la spinta propulsiva della band proiettando ancora più in avanti la creatività musicale, aprendosi ulteriormente all'evoluzione tecnica ed essendo in gradi di riproporre dal vivo, senza l'ausilio delle basi e in modo convincente per tutti, il frutto di questo ambizioso programma comune.

Già in primavera ELP avevano archiviato il dilemma della sala prove grazie al provvidenziale acquisto, in comproprietà con il boss della Island **Chris Blackwell**, dell'ABC Theatre su North End Road, un cinema degli anni Trenta in stile vittoriano che aveva appena chiuso i battenti. I tre musicisti avevano riservato per loro stessi il foyer della galleria, dopo aver rimosso le poltrone della platea per far spazio alle attrezzature e affittarlo al Gotha del rock internazionale: quella stessa estate del 1972 **Paul McCartney** e i **Wings** aprirono le danze, seguiti tra gli altri da **Yes** (che vi assembleranno i brani di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS), **Led Zeppelin** (talvolta insieme a spogliarelliste di fiducia), **Deep Purple**, **Queen**, **Lou Reed**, **Jethro Tull**, **Roxy Music** e tanti altri. Nel frattempo i musicisti si erano ripartiti i compiti: "Si trattava di capire chi di noi fosse il migliore a fare cosa. Greg era il migliore nel produrre e registrare la band ed era bravo nello scrivere i testi. Io sono abbastanza contento di essere considerato quello che contribuisce maggiormente a definire la direzione musicale del gruppo, il che non vuol dire che non accetti le proposte degli altri componenti della band. Carl lo immagino come il difensore civico, il giudice. Anche lui collabora agli arrangiamenti, e io sono molto consapevole di come e cosa lui voglia suonare. Lo ascolto quando si esercita, quindi lo tengo a mente e quando scrivo la prossima cosa penso 'Questo è un riff su cui Carl suonerà alla grande'".

Quanto a suo tempo affermato a proposito di *Abaddon's Bolero* lascia in-

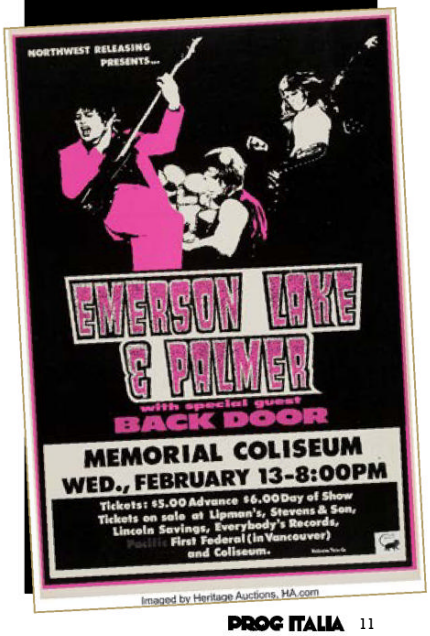


Jerusalem edizione portoghese.

BRAIN SALAD SURGERY Tour setlist

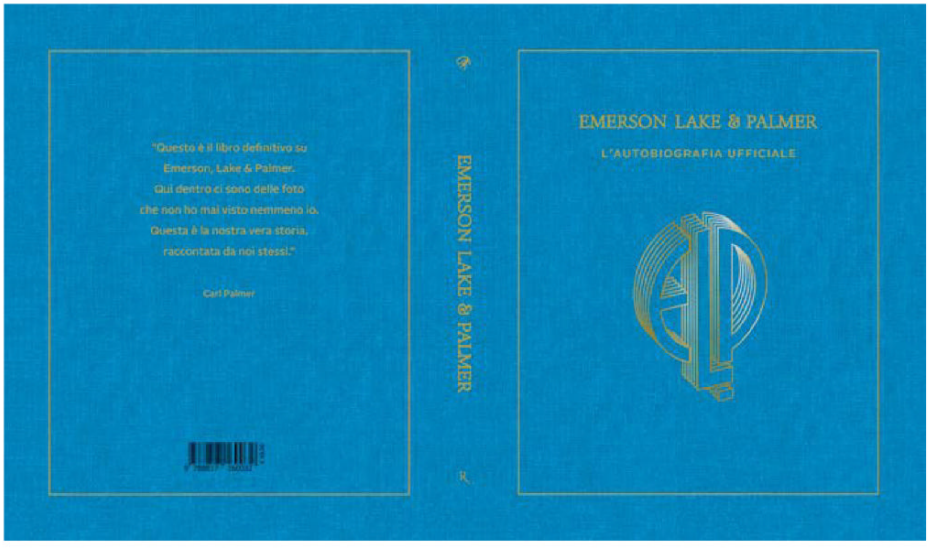
- *Hoedown* (TRILOGY)
- *Jerusalem* (BRAIN SALAD SURGERY)
- *Toccata* (BRAIN SALAD SURGERY)
- *Tarkus* (TARKUS)
- *Benny The Bouncer* (BRAIN SALAD SURGERY)
- *Take A Pebble* (EMERSON, LAKE & PALMER)
- *Lucky Man* (EMERSON, LAKE & PALMER)
- *Still... You Turn Me On* (BRAIN SALAD SURGERY)
- Keith Emerson solo/trio: *Piano Improvisation*
- *Take A Pebble (reprise)* (EMERSON, LAKE & PALMER)
- *Karn Evil* 9 1st, 2nd, 3rd Impression (BRAIN SALAD SURGERY)

Pictures at an Exhibition (conclusion) (PICTURES AT AN EXHIBITION)



tendere che per Emerson è ormai tempo di sfide ancora più ambiziose: "La gente trova la nostra musica molto confusa al primo ascolto: ma forse il valore di una composizione è minore se non riesci a coglierlo immediatamente? Ecco perché la musica classica dura da così tanto, e così pure il jazz. La musica pop è cambiata enormemente, ma la classica e il jazz sono suonati sempre allo stesso modo". Il traguardo è quello di conferire al rock la dignità delle più nobili espressioni musicali precedenti: pertanto Keith torna a studiare e approfondire la tecnica delle variazioni su un tema e del contrappunto, mentre Carl varca la soglia della prestigiosa Guildhall School of Music, perfezionandosi ai timpani col Maestro **Gilbert Webster**.
Il processo creativo dell'album si rivela senza precedenti già nel granaio del Sussex: "Si trattava delle idee più complesse che avessi mai realizzato, utilizzando tutti i linguaggi che amavo, ma stavolta sembrava che un'idea comune li attraversasse tutti. Qualsiasi spunto impiegassi, mi stimolava a svilupparlo ancora di più. Più che mai, quando permettevo a un'idea di presentarsi e poi di scomparire, ogni pensiero era sviluppato e condotto verso una conclusione ancora più logica".
C'è però un chiodo fisso che perseguita il tastierista dal febbraio 1970, quando a Los Angeles insieme ai Nice si preparava a esibirsi in tv con la Filarmonica di **Zubin Metha** e "un pianoforte assordante arrivò dal palco, il lavoro più incredibile che avessi mai sentito. Quando il solista, **João Carlos Martins**, scese nel camerino coi fogli della partitura, sembrava che qualcuno ci avesse versato inchiostro ovunque". "È un brano del *Piano Concerto* di **Alberto Ginastera**, il mio Maestro", rivelò il musicista brasiliano. Keith sente che è arrivato il momento di proporne la rielaborazione a Greg e Carl che accettano entusiasti. Il diniego preventivo del compositore esule a Ginevra, il viaggio di Keith col manager **Stewart Young** per convincerlo, l'ascolto della versione ELP sul vecchio registratore che si inceppa, la suspense e l'entusiastica autorizzazione finale rappresentano momenti di fiero orgoglio per Emerson, che si innestano perfettamente nella prospettiva "alta" del futuro album. Ginastera è quindi il primo e autorevole valutatore del nuovo processo di lavoro del gruppo, inaugurato con l'acquisto del teatro di Fulham, processo che nel 2012 anche Greg Lake ricorda chiaramente: "Abbiamo deciso di insediarci in quel cinema, salire sul palco e suonare i brani dal vivo [quando era occupato da altre band si restava nel "bozzolo" in galleria, *ndr*]. Quindi, mentre ci esibivamo, componevamo; poi tornavamo il giorno dopo e eseguivamo di nuovo quello che avevamo scritto il giorno prima. Imparalo, eseguilo, imparalo, eseguilo". Da ricordare che, avendo a disposizione anche uno studio mobile, i tre potevano riascoltare a casa le parti e tornare l'indomani con nuove osservazioni. Inoltre è questa la fase in cui Keith e Greg adattano la musica all'estensione vocale di quest'ultimo; tutto ciò giustifica i tempi lunghi del processo, interpretati come crisi creativa da alcuni maliziosi "addetti ai lavori".
Ma la progettualità di ELP non si ferma al nuovo album: le pretese della Island di nuovi dischi a cadenza semestrale e il desiderio del gruppo di aiutare artisti dalla promettente caratura artistica spingono alla decisione di fondare una propria etichetta discografica, dal beneaugurante nome di Manticore, proposto da Emerson in onore del giustiziere di *Tarkus*.
Mentre Keith è totalmente immerso in composizione e arrangiamento ("Mi alzo alle otto per finire alle undici di sera: sembra ridicolo, ma c'è tanto da fare"), Greg Lake assume la supervisione artistica della nuova etichetta, selezionando i gruppi da coinvolgere e seguendone l'attività. È l'occasione per mettere sotto contratto una vecchia conoscenza come **Pete Sinfield**, paroliere dei **King Crimson**, fino al benservito telefonico di **Robert Fripp** del Natale 1971 e molto attivo nell'ambiente musicale. Durante la realizzazione dell'esordio solista di Pete, Greg gli chiede di dargli una mano con i testi del nuovo album di ELP: sarà un'altra svolta decisiva. Le tematiche che Pete aveva descritto già ai tempi di *21st Century Schizoid Man* sembrano fatte apposta per l'intensità e la potenza che ELP stanno sprigionando sul palco di quel cinema a mezz'ora di auto da Curzon Street, ove ha sede la Manticore: il concetto dominante dipinge un'umanità sopraffatta nel futuro da una società violenta e oppressiva, dominata dal computer e col cervel-

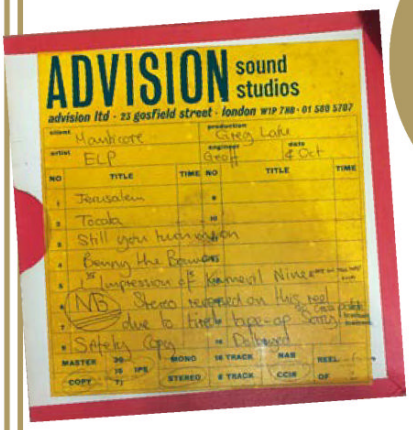
Sotto: Litografia di BSS con gli autografi di Keith, Greg, Carl e la copertina della biografia ufficiale del trio, edita in Italia nel 2021 dalla Lizard/Rizzoli.



lo anestetizzato da ipocriti spettacoli evasivi.
Il 15 marzo 1973 l'ABC Theatre riapre a un variegato pubblico, stipato nella galleria all'uopo sgomberata dai "padroni di casa" per il concerto inaugurale della Manticore Records. Sotto i paracadute penzolanti dal soffitto per migliorare l'acustica si esibisce la **PFM**, fortemente voluta da Greg, introdotta da **Keith Christmas** e seguita dagli **Stray Dog**. Di lì a poco parte il "Get Me A Ladder tour" di ELP durante il quale, come avvenuto ai tempi di TRILOGY, "collaudano" col pubblico le versioni sperimentali di alcune tracce del futuro album, toccando Zurigo (dove il folgorante incontro con **H.R. Giger** mette in soffitta l'idea del sipario di velluto nero in copertina), oltre a Roma, Bologna e Milano: queste date entreranno nella leggenda, sia per l'impressionante platea e le mirabilie sul palco, sia perché occorreranno ben diciannove anni per rivedere il trio alle nostre latitudini. Diverse immagini italiane verranno inserite nel documentario sul tour che il secondo canale della BBC trasmetterà la sera del 26 dicembre nel popolarissimo *The Old Grey Whistle Test* presentato da **Bob Harris**.
Alla presidenza di Manticore USA viene intanto chiamato Mario Medious, suggerito dall'Atlantic ed ex guardia del corpo dei Led Zeppelin, che invita a sostituire il titolo provvisorio del nuovo album, ovvero quel-

Sotto: alcuni dei "volti" di BSS.

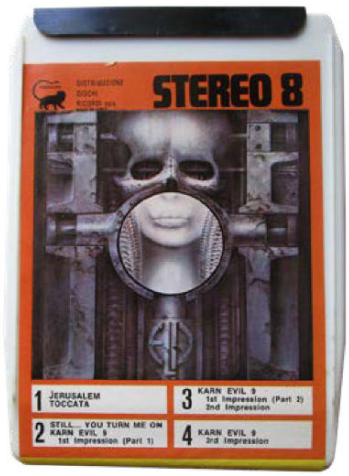
A sinistra: facsimile del disco di platino per BSS.



lo del tour ELP, lo scabroso *Whip Some Skull On Ya*, in gergo l'atto del sesso orale. Siccome all'epoca un altro artista della scuderia Atlantic, ovvero **Dr. John**, nel brano *Right Place, Wrong Time* indicava con le parole "*brain salad surgery*" lo stesso significato, queste ultime entrarono grazie a Palmer nel quotidiano dell'entourage: "Quando eravamo in tour" – ricorda Stewart Young – "all'accettazione in hotel o al ristorante chiedevamo al concierge o al maître se avessero qualche Brain Salad, ma hanno sempre detto di no".

Mentre l'avvento di Sinfield conferisce a ELP nuova linfa lirica, la dimensione progressiva della musica, il suo osare, lo spingersi oltre il limite trovano una sponda ideale nella strumentazione del trio. Il rapporto ormai simbiotico tra l'ingegnere **Bob Moog** ed Emerson raggiunge il punto più alto col prototipo del synth polifonico Apollo, che finalmente permette a Keith di scatenarsi su un numero infinito di accordi e di timbri orchestrali, mentre un quinto livello viene aggiunto al Moog modulare; Carl, collaborando prima con Moog e poi con **Nick Rose**, collega dei dispositivi elettronici ai tamburi della batteria in acciaio, innescando futuristiche sperimentazioni sonore; Greg si fa costruire da **Tony Zemaitis** una chitarra doppio manico che tuttavia non utilizzerà a lungo per via delle oltre 17 libbre di peso.

Sopra: "Nastro prezioso" . Sotto: Stereo 8 edizione Italiana.



Tutto è pronto per entrare in studio, anche se **Eddy Offord**, che aveva assicurato il suo apporto alle precedenti produzioni, è impegnato con gli **Yes** ai Morgan Studios per le registrazioni di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS. Nessun problema: Greg Lake applicherà le sue attitudini di produttore in due studi e con due tecnici differenti: agli Olympic con **Chris Kimsey** per *Karn Evil 9 1st Impression*, e ai più familiari Advision con **Geoff Young** per le restanti tracce: "Ogni fonico ha una tavolozza" – sottolinea – ed è sorprendente come un gruppo possa avere un suono differente in studi diversi. Inoltre, BRAIN SALAD SURGERY è quasi una registrazione dal vivo fatta in studio. Il suono è piuttosto crudo e alquanto ambientale". Grazie all'accurato metodo preparatorio dei brani, le sedute di registrazione si concludono rapidamente, tra giugno e agosto del 1973: la brillantezza e la modernità del risultato finale non faranno rimpiangere il più prestigioso tra gli alchimisti della consolle.

Il 10 novembre del 1973 il «New Musical Express» preannuncia l'imminente uscita di BRAIN SALAD SURGERY con un'intervista a Greg Lake. Alla rivista è allegato un Flexi disc dalla copertina apribile, che anticipa quello maggiore, e che contiene un mix delle varie tracce oltre al brano omonimo non incluso nell'Lp[1]. Sulla carta patinata appare invece l'annuncio di un concorso per gli studenti dei licei artistici e delle ultime classi delle scuole superiori, che prevede l'invio di opere astratte o figurative ispirate dalla musica del nuovo album: il primo premio è una giornata in tour con ELP e impianti stereo per i secondi classificati, oltre alla partecipazione a una mostra londinese delle migliori opere e altri premi per le scuole coinvolte.

Il 19 novembre 1973 esce il più atteso disco targato Manticore, fortemente caratterizzato dalla sua lunga suite: "*Karn Evil 9* è fondamentalmente un avvertimento," – dichiara Keith Emerson alla rivista «Circus» – "è un posto. Tutto si sta dirigendo verso quel posto, a meno che non si faccia qualcosa al riguardo. C'è così tanta violenza che diventa divertente, una cosa malata, un po' come succede in *Arancia meccanica*. Parla di qualcosa che è andato fuori controllo, che sembra essere un computer. È qualcosa che riguarda tutti".

Il popolo del rock sigilla subito il successo dell'album nei negozi: BRAIN SALAD SURGERY raggiunge il secondo posto nella classifica inglese, l'undicesimo in USA, il nono in Italia e nel tempo risulterà il più fortunato lavoro del gruppo con oltre sette milioni di copie vendute. "I giornalisti ci schiacciavano, ma la gente aveva deciso cosa le piaceva", sintetizza Greg Lake. "ELP erano così drammaticamente sinistri e aggressi-

1. Come spiegherà Keith, la title-track venne eliminata perché venne ritenuta meno rappresentativa di *Trilogy*; proprio il testo di quest'ultimo brano chiarisce il senso del titolo, che vuole esprimere la degenerazione del rapporto dell'uomo coi propri simili in un mondo caotico, immerso in un piacere illusorio che nasconde schiavitù di ogni tipo.

«Alcuni dei nostri testi sono surreali, ma poi ho sentito che c'era qualcosa da dire, ad esempio il modo in cui i media guadagnano mostrando le persone che soffrono»

GREG LAKE

Quattro passi in chirurgia

Alla celeberrima copertina del più audace album di ELP sono legate particolari vicende che coinvolgono a vario titolo i più diversi personaggi e situazioni.

1. **Keith Emerson**, trasferitosi in California nella prima metà degli anni Novanta, acquistò una moto Harley-Davidson 1300 cc facendo dipingere sul serbatoio il quadro di **Giger** con lo strumento prediletto dal Maestro svizzero, ossia l'aerografo. Purtroppo nel settembre 2002 ignoti violarono il garage del suo appartamento a Santa Monica e, nonostante antifurto e lucchetti, la trafugarono come già era avvenuto nel 1983 alla mitica Norton lasciata per pochi attimi davanti a un pub di King's Cross. Il valore della Harvey era di circa 60.000 dollari: "Certe cose fanno venire voglia di trasferirti in Alaska!", dichiarò con grande dispiacere.

2. La cantante francese **Mylène Farmer**, affascinata dalla suggestiva immagine femminile ispirata dalla compagna di Giger, in occasione del suo tour a cavallo del millennio e in accordo con Giger stesso ne fece costruire una statua alta 11 metri, che si apriva in due (guarda caso), dalla quale fuoriusciva e sulle cui mani si esibiva. Per costruirla ci vollero sei mesi di lavoro e 150 operai, capitanati dal designer **Guy-Claude François**, con una spesa di 300.000 euro. L'introvabile statuina prodotta a corredo del doppio Cd live ha raggiunto quotazioni interessanti, mentre oggi alcune parti della grande Iside (secondo la definizione che ne dette la cantante) sono installate nei giardini della cittadina provenzale di Vaucluse. Quanti ELP fan avranno assistito a quel tour solo per vedere il palco?

3. Dal mondo dei distillati: la storica ditta **Matter Spirit** ha dedicato una pregiatissima versione del suo assenzio voluta dal connazionale Giger e recante sull'etichetta il citato ritratto di donna dell'album, confezione da 50 cl gradazione 68%. In alto i calici… ma con moderazione.

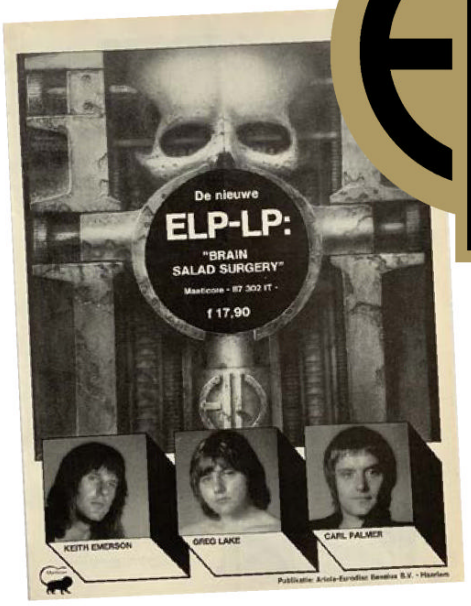
4. Il 31 agosto 2005 al **Museo Tecnico Nazionale di Praga** si concludeva la retrospettiva su H.R. Giger, apprezzata da circa 40.000 visitatori, che annoverava tra le opere i due dipinti di BRAIN SALAD SURGERY (il secondo dei quali concesso dalla proprietaria a cui Giger l'aveva donato). Durante il fine settimana tutte le opere vennero imballate e chiuse in una stanza per il successivo ritorno in Svizzera il 5 settembre, ma al momento di scaricarle dal TIR mancarono all'appello proprio le due della copertina ELP valutate circa 110.000 franchi. Un premio di 10.000 dollari fu fissato a chi avrebbe fornito notizie per il ritrovamento di entrambe più un fine settimana gratis con visita a Château St. Germain di Gruyères, sede del Giger Museum. Chissà se ora c'è qualcuno che ascolta l'album in poltrona, sorseggiando assenzio e contemplando i due quadri appesi in soggiorno…

5. Concludiamo in gioielleria: nel 2018 l'elvetica **Strom**, specializzata in preziose lavorazioni artigianali, ha presentato il sontuoso orologio da polso "Argentum HRG", l'ultimo progetto dello stesso Giger che ne impose la vendita solo dopo l'avvenuta dipartita. In argento 925, resistente all'acqua fino a 50 m, costruito e rifinito interamente a mano, sfoggia come corona uno dei celebri teschi biomeccanici dell'artista, mentre il quadrante è una spettacolare riproduzione in rilievo della copertina di BRAIN SALAD SURGERY minuziosamente replicata in ogni più infinitesimo dettaglio eccezion fatta per il logo ELP, mancante della sezione inferiore forse per motivi di copyright. Il costo di ognuno dei 99 esemplari in cui è prodotto l'orologio è pari a 22.500 franchi svizzeri: è sempre "l'ora"… di BRAIN SALAD SURGERY!

vi. Quando il punk venne fuori noi ridevamo di loro. Perché se si parla di aggressione, vera aggressione, questi sono ELP. Era un gruppo veramente aggressivo, aggressivo l'uno con l'altro, aggressivo nella musica, aggressivo nell'esecuzione dal vivo. Ascoltare Johnny Rotten al confronto era come farsi una passeggiata al parco". XXI secolo, 14 febbraio 2020: la Radar Pictures annuncia la produzione del film *Karn Evil 9*, liberamente ispirato alla suite-capolavoro di ELP: "Verrà utilizzata la musica di Emerson, Lake & Palmer e potrebbe esserci anche altra musica, – pre-

Keith Emerson & Greg Lake (1973).

annuncia il superstite del Mito, Carl Palmer – siamo attualmente nella fase embrionale e c'è una moltitudine di idee in ballo". Quella Norton Commando 750 sta ancora rombando verso un futuro che si è fatto profeticamente presente: *Load your program, I am yourself.*



GUIDA ALL'ASCOLTO

Testo: **Stefano Gatti (Emersonology FB Group)**

LATO A

1. Jerusalem – *2'41"*

Il disco si apre con una maestosa versione di quello considerato da molti il "secondo" inno nazionale britannico. Con i suoi agganci alla grande letteratura, la poesia di **William Blake**, quando viene musicato dal compositore **Hubert Parry** nel mezzo dell'infuriare della Grande Guerra (1916), acquista un significato ancora più potente e unico per la nazione. Il testo si ispira alla leggenda apocrifa secondo cui Gesù avrebbe compiuto un viaggio assieme a Giuseppe d'Arimatea in Inghilterra; da qui l'orgoglio patriottico di riconoscere alla nazione lo scopo salvifico nei confronti della disumanizzazione della modernità, rappresentata dalle fabbriche ("*dark satanic mills*"). Richiamandosi ai testi biblici, l'attesa messianica del carro di fuoco e della venuta della Gerusalemme celeste sono connessi all'incitamento a combattere una battaglia mentale sottolineata dalla metafora "*arrows of desire*". Emerson all'inizio sostituisce l'arrangiamento insinuante e mistico delle orchestrazioni di Parry e di **Edward Elgar** con un tema di fanfara di grande impatto. Sfruttando le possibilità del sintetizzatore polifonico Apollo, dalla terza quartina il Moog abbandona la funzione di accrescere la corposità del basso, per inserire diverse variazioni con i timbri dei fiati in stile marcia militare. Uno degli aspetti che trasmette la cifra più tipica degli ELP è questa dinamica costruita dalle inquietudini melodiche delle tastiere, sostenute dalle forsennate percussioni di Palmer, in contrasto con la limpidezza e linearità della cristallina interpretazione vocale di Lake.

Se si considera come un brano autonomo non tradisce affatto lo spirito dell'originale, anzi lo rafforza, e quindi si comprende la delusione espressa da Palmer nell'apprendere che le emittenti radiofoniche si sarebbero rifiutate di mandarlo in onda. Sotto un altro punto di vista può essere considerato il prologo di un discorso musicale più ampio, e la sua "oltraggiosità" non risiede nell'arrangiamento, ma nella sua contestualizzazione all'interno di un album dalla macabra copertina di **H.R. Giger**, con un titolo dalle allusioni pornografiche. Per non parlare del fatto che tutto quello che segue è in netta contraddizione con gli enunciati ottimistici di *Jerusalem*.

2. Toccata – *7'16"*

Il rifacimento del quarto movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1* dell'argentino **Alberto Ginastera** segna il passaggio dalla luce all'oscurità, con un legame di contrasto rispetto a *Jerusalem*, scandito anche dalla sequenza delle quattro note iniziali intervallate dal cupo rintocco dei timpani, che costituiscono una sorta di parodia sinistra dell'*incipit* di BRAIN SALAD SURGERY. Da un punto di vista espressivo c'è un'analogia rispetto a PICTURES AT AN EXHIBITION: allo stesso modo in cui *The Gnome* irrompeva con elementi di disturbo a scardinare le certezze luminose e diatoniche di *Promenade*, così avviene nella successione *Jerusalem-Toccata*.

Il processo è simile, ma il contesto rivela una differenza, la propensione a "caricare" le valenze espressive fino a incrinare uno sviluppo che nei primi tre album aveva avuto una forte connotazione eroico-romantica. Nell'originale di *Toccata* si scorgono le frammentazioni di cellule melodiche inserite in sviluppi ritmicamente assillanti, con improvvisi balzi prospettici di tonalità, a creare una sensazione di profondo squilibrio nell'ascoltatore, in linea con la fase cosiddetta "neo-espressionista" dell'autore. Tutti elementi che Emerson aveva tenuto presente in precedenti composizioni, ma che qui raggiungono una centralità irripetibile. Degno di nota anche l'*endorsement* espresso dal compositore argentino, che definì

Sopra: pubblicità olandese.

A destra: *August Jam* (Charlotte, North Caroline, 10 agosto 1974).

«Keith Emerson ha catturato magnificamente l'atmosfera del mio pezzo»

ALBERTO GINASTERA

l'arrangiamento di ELP "diabolico" e superbamente idoneo a catturare l'essenza della sua musica.
A differenza di altri adattamenti che si mantenevano più "fedeli" agli originali, qui ELP adottano un arrangiamento particolarmente libero che non segue puntualmente l'orchestrazione di riferimento, a volte anticipando alcune battute, a volte omettendone e sostituendone altre con divagazioni inedite.
La parte più libera del pezzo è rappresentata dall'assolo di Palmer che – dopo una sequenza atonale suggestiva e carica di suspense – abbandona i timpani per lanciarsi tramite il Percussion Controller in uno straniante assalto sonoro costituito da diversi pattern ritmici stratificati: il batterista riesce a simulare una catena di conflagrazioni e di ululanti sirene, prima della ripresa dell'ansiogeno tema principale da parte del trio al completo. Il tutto avviene tramite l'inserimento di marcati cromatismi, concorrendo a inscenare

Riviste dell'epoca con gli ELP in copertina (grazie a Leandro Cioffi e Paolo Rigoli).

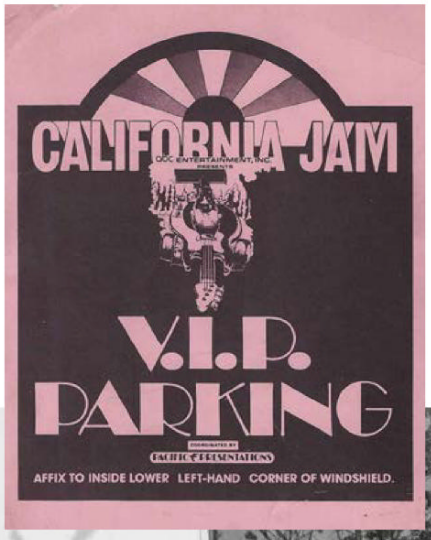
Sotto: Greg Lake nella sala prove della Manticore (1972).

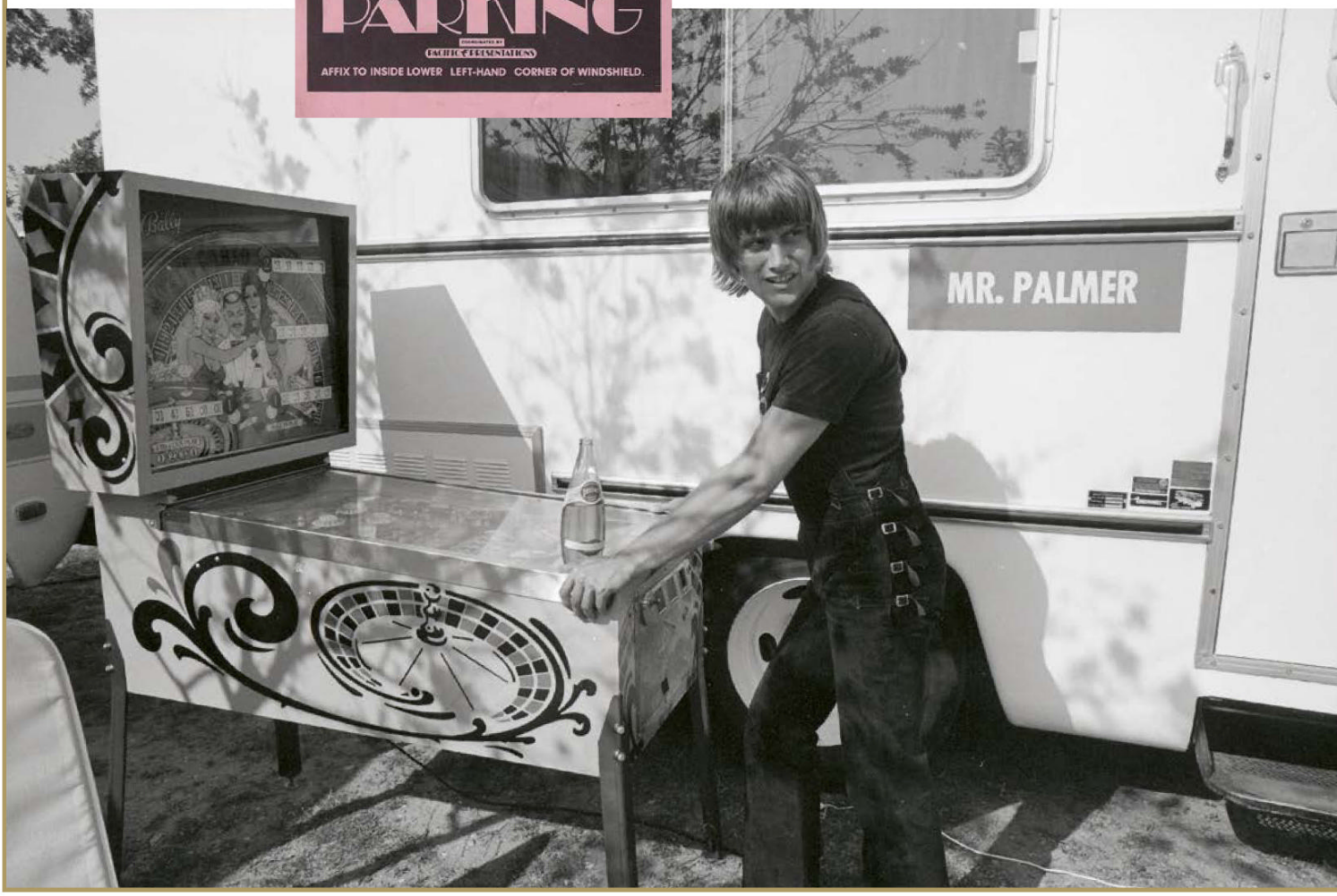
una disperata corsa verso l'annientamento, una disfatta totale.

3. Still… You Turn Me On – *2'59"*

Sempre seguendo il parallelo con *Pictures*, dopo l'inizio solenne e la sezione violenta-dissonante, si presenta il momento di una pausa estatica e riflessiva, di cui il principale responsabile è Greg Lake, come già avvenuto con *The Sage*. Emerson spiegava come l'inclusione di una ballata acustica del cantante fosse ormai un *must* per il gruppo, arricchendone la varietà e la versatilità del sound. Eppure, anche in questa occasione le differenze con il passato sono notevoli, e si percepiscono a poco a poco mentre la canzone si evolve su linee del tutto inusuali. Dal punto di vista melodico, in un confronto con i precedenti pezzi scritti da Lake, con *Still… You Turn Me On* abbiamo una considerevole quantità di cambiamenti (più di una dozzina di accordi, rispetto ai quattro della celebre *Lucky Man*). Inoltre il testo segue una bizzarra catena di quesiti, seguendo la linea dei primi versi di *Jerusalem* che ponevano anch'essi una serie di domande *("Non camminarono quei piedi (di Gesù Cristo) / attraverso la montagna d'Inghilterra / E fu visto il Santo Agnello di Dio tra i piacevoli pascoli d'Inghilterra? / Il Divino Volto risplendette sulle nostre colline nebbiose?")*.

La differenza sostanziale è che nell'inno di apertura gli interrogativi erano di tipo retorico e servivano a rafforzare le incitazioni a prendere le armi per ripristinare le condizioni di un Eden perduto. In *Still… You Turn Me On* invece le domande portano a risposte diametralmente opposte, ossia tendono a mettere in risalto il senso di inutilità di qualsiasi aspirazione. Sono individuate diverse possibilità allettanti, che potrebbero essere rivolte ad Aladino dal Genio della Lampada, oppure semplicemente dall'autore alla sua donna, o in senso più lato al proprio pubblico; in ogni caso se ne ricava un senso di vuoto assoluto. Ogni desiderio è pura illusione, perché l'unica verità è la dissoluzione *("Quando ti seppellisci sotto mentite spoglie dietro gli scuri occhiali / Benché le tue carni si siano cristallizzate")*. Nulla è come sembra, tutti i sogni di successo e di gloria nascondono una realtà ben diversa dalle apparenze. Le *"carni cristallizzate"* non possono non rimandare al necrofilo dipinto di H.R. Giger e vanno ben oltre le generiche meditazioni esistenziali di brani come i ricordati *The Sage*, o *From The Beginning*. Anche il verso *"Ogni giornata un po' più infelice / un po' più alienata / qualcuno mi procuri una scala"* mette in luce come l'alienazione non sia un processo improvviso, ma si manifesti come un lento sprofondare nell'apatia. L'eccitazione di cui si parla nel ritornello e nel titolo del brano va in una direzione contraria al concetto di erotismo, ma accentua il senso di follia a cui porta un'esistenza basata sui feticci e oggetti senza vita. Questo è sottolineato dall'aspro effetto di chitarra wah wah che va volutamente





Sotto: pass per il parcheggio del *California Jam* e Palmer gioca a flipper accanto nello stesso festival.

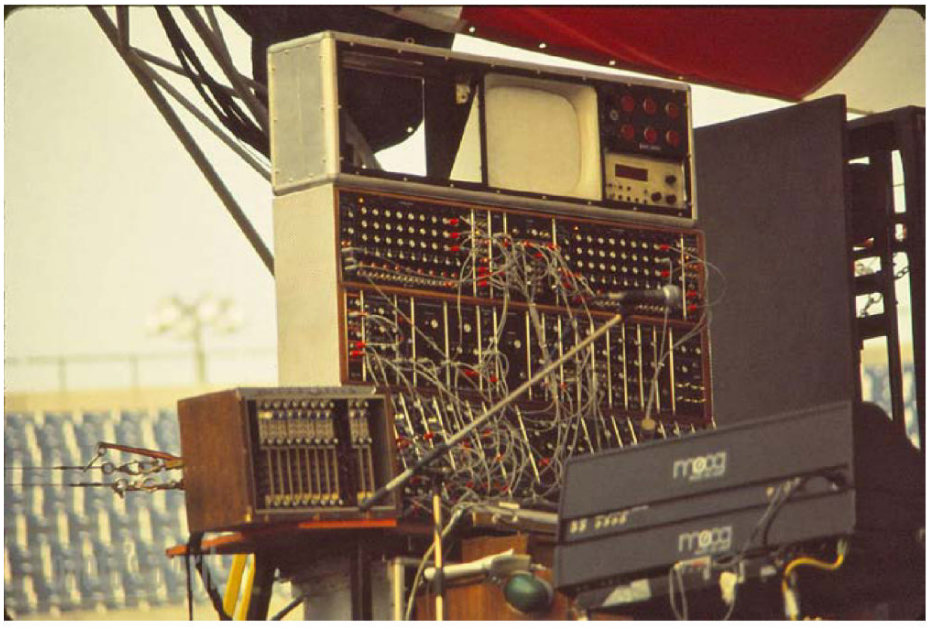
fuori dalle righe, creando uno squarcio di falsa allegria. L'effetto è tanto più stridente, quanto più si inserisce in un contesto che sembra tratteggiare un'atmosfera estatica, paradisiaca, con i synth di Emerson che si colorano di timbriche carezzevoli, arricchite dal suono di un clavicembalo senza tempo.

4. Benny The Bouncer – *2'15"*
Nella tradizione del precedente album TRILOGY, al brano acustico di intonazione meditativa per contrasto segue un pezzo "vintage", abbinato a un testo dai risvolti farseschi. Allo stesso modo del finale di *The Sheriff*, c'è un interesse sempre maggiore di Emerson per lo stile *stride piano*, una modalità diffusa ad Harlem negli anni Venti che conferiva una notevole dinamica e aggressività alle progressioni di blues attraverso le sonorità screzianti della mano sinistra, alternate al tipico sincopato del ragtime. Negli album precedenti questo tipo di canzoni "comiche" erano per lo più momenti scollegati dal pathos generale dell'album e potevano essere utilizzate come intermezzi o come finali per dare un tocco più leggero a situazioni per lo più drammatiche. *Benny The Bouncer* in qualche modo si inserisce nel contesto disumanizzato del disco, con la descrizione della rissa finita con la morte del litigioso buttafuori, tra l'eccitazione e il divertimento del pubblico. Un contrasto sarcastico è costituito dagli allegri fremiti tintinnanti del pianoforte e la scena da *grand guignol* descritta da Lake. La voce sapientemente distorta, alcoolica e nasale con un accento *cockney,* è in linea con lo sgangherato testo elaborato insieme a **Pete Sinfield,** compagno d'armi di Lake ai tempi dei **King Crimson** *("Avrebbe squarciato la faccia di tua nonna se gli fosse stata data una mezza possibilità / per poi rivenderti i pezzi, il tutto per meno di mezza sterlina / Pensava di essere il più cattivo… / Finché non incontrò Savage Sid"*). Con un colpo di genio che contraddistingue uno dei migliori cantanti del rock, Lake torna al suo timbro normale per due volte: nel bridge "*Oh, che spettacolo terribile / e il tutto con gran sollazzo del pubblico"*, e *"La gente sussultò mentre iniziò a sanguinare"*. La tensione sottolineata da questi passaggi timbrici viene poi a conclusione con l'immagine umoristicamente surreale dell'anima del protagonista riciclata come buttafuori ai cancelli del Paradiso.

Keith Emerson setup.

Shhh… sua Maestà il Moog!

5. Karn Evil 9:
1st Impression Part 1 – *8'39"*
Con la suite *Karn Evil 9* ELP si pongono il difficile obiettivo di ottenere lo stesso livello di intensità di *Tarkus*, aggiungendo elementi di profondità dal punto di vista narrativo. Il concept di tipo fantascientifico prende ispirazione dalle ambientazioni di romanzi quali *Brave New World* di **Aldous Huxley**, *1984* di **George Orwell** e *Something Wicked This Way Comes* (nelle edizioni italiane *Il popolo dell'autunno*) di **Ray Bradbury**. Siamo in un mondo dominato dal contrasto tra una realtà sociale alla deriva in un contesto di morte e disperazione, e il glamour parossistico di una recita spettacolare, fatta di eccessi mirabolanti, pruriginosi e macabri, con l'evidente funzione di eccitare e ottenebrare le menti delle persone, rendendole più manipolabili per gli oscuri scopi di entità nascoste detentrici del potere.
La 1st *Impression* inizia con una sezione densa di effetti angosciosi, in cui musica e testo concorrono sinergicamente a descrivere un mondo disumanizzato (*age of power*) con il disfacimento di ogni valore sociale, dove i soggetti più indifesi sono "*sofferenti in silenzio, traditi / Li hanno feriti e li hanno percossi in modo terribile* […] *Non c'è compassione per coloro che rimangono*". Apparentemente c'è una commistione tra il romanticismo vittoriano, sulla scia di poesie come *The Cry of the Children* di **Elizabeth Barrett Browning,** e l'empito di passione combattiva di *Jerusalem ("Ci deve essere qualcuno che può liberarli / Per strappare il loro dolore da questo Calvario / Per aiutare l'indifeso e il fuggitivo / Per proteggere ciò che resta dell'umanità"*). Senonché la promessa di combattere le ingiustizie si perde in un atteggiamento ambiguo e il tutto è rinviato a un indistinto "*tomorrow*".
Il tastierista riferisce di aver lavorato particolarmente agli sviluppi contrappuntistici del brano, a partire dall'intrigante preludio di Hammond, che porta alla fragorosa apertura con l'ingresso della sezione ritmica. Già all'inizio Emerson e Lake sembrano aver adottato una metodologia che cerca di evitare partiture troppo complesse dal punto di vista melodico-vocale, per scongiurare il rischio che si ripetano le difficoltà incontrate nel riproporle dal vivo, come era successo per i brani più articolati del disco precedente (*Endless Enigma* e la title-track). Allo stesso



modo le sovraincisioni tastieristiche sono spesso presenti durante tutto l'album, ma non raggiungono la ponderosità di *Abaddon's Bolero*. Questa rinuncia a peripezie di tipo canoro non costituisce comunque un ostacolo alla creatività del gruppo, perché il vocalist dimostra una grande sensibilità comunicativa tramite la modulazione espressiva della voce, in modo tale che l'intensità emotiva non viene mai meno. A ciò si aggiunge che in ognuna delle tre strofe Emerson propone un arrangiamento completamente diverso, il che contribuisce enormemente a conferire uno sviluppo dinamico alla composizione. Ad esempio gli iniziali dissonanti contrappunti suonati sulle note basse del pianoforte, lasciano spazio nella seconda strofa a un synth sincopato ed etereo, per variare ancora nella terza, con un accompagnamento di Hammond fatto di granitici blocchi di accordi. A questo punto il suono del gong apre a una sequenza di passaggi jazzistici, in cui – come Emerson evidenziava – un frammento dell'inno iniziale si sviluppa *"in modo un po' bohémien con un feeling giamaicano"*. Il tema centrale è basato su uno stravagante mix tra danza popolare dal sapore quasi gitano e un assetto ritmico sfaccettato in stile *jazz big band*. Su questo tappeto sonoro il cantante, indossati i panni dell'imbonitore di un Luna Park futuristico o del mattatore di una spiritata festa carnevalesca, incita il pubblico ad accorrere al *"più grande spettacolo in Paradiso, Inferno o Terra"*.

Dopo aver ascoltato i nastri contenenti la versione strumentale di questa parte, a Sinfield venne l'idea del titolo *Karn Evil*, calembour derivato da "*Carnival*", per sottolineare come l'atmosfera si risolva in un grande effetto di sfrenata allegria. Che si tratti di un Parco divertimenti "maledetto" ("*evil*") lo si intuisce non solo per le suggestioni grottesche dei testi. Infatti la musica di Emerson sulla carta potrebbe sembrare incongruamente "gentile", nella sua decisa dedizione alla solare tonalità di La ♭ maggiore. Il risultato finale è però un'orchestrazione fatta di alternanze incessanti tra frastagliate cateratte di Hammond e Moog gorgogliante, una dinamica tendente all'accelerazione, marcata dalle convulse percussioni e dal basso incalzante, elementi perfettamente in linea con versi come: *"Disposte dietro le sbarre, file di teste di vescovi in barattoli / e una bomba dentro un'auto / Spettacolare! Spettacolare! / Se mi seguite c'è una specialità / Per voi: alcune lacrime da osservare / Che squallore, squallore"*.

L'apice del pathos viene raggiunto durante l'ultima sezione strumentale che chiude il primo lato del vinile. Dominato inizialmente dalla chitarra elettrica di Lake, ben presto si sviluppa in un interplay di straordinario *climax* con l'Hammond, in una disperata cascata di cromatismi laceranti: a questo punto è come se si sollevasse

Concerti a Londra (aprile 1974) e Keith Emerson sulla sua Kawasaki 750 a San Francisco, 1974.

il velo della finzione comica, per rivelare con un flash il distillato di umane miserie sottostanti. La rappresentazione brulicante della *1st Impression Part 1* ha lo stesso effetto di quella descritta nel dipinto *Lotta tra Carnevale e Quaresima* di **Pieter Bruegel**, dove le situazioni di abbondanza e sfrenata gaiezza si contrappongono a quelle che descrivono sacrifici e sofferenze.

LATO B

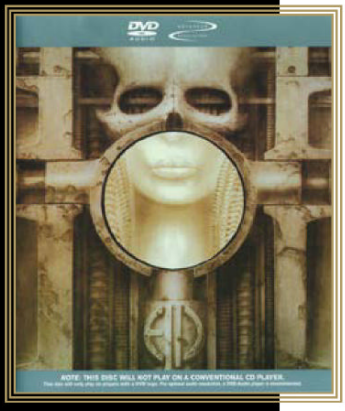
1. Karn Evil 9:
1st Impression Part 2 – *4'43"*

La seconda parte di *1st Impression* si caratterizza per il famoso verso *"Welcome Back My Friends to the Show That Never Ends"* che, oltre a essere destinato a divenire l'*opener* dei concerti del trio negli anni Novanta, dà la misura di una avvenuta interruzione del Carnevale rappresentata dal minuto 5'22" fino al 6'57" della parte precedente. Il segmento strumentale sembrava aver annunciato una catarsi in grado di riportare all'ordine il cosmo dopo la rappresentazione del caos, dove si erano susseguite le allucinazioni futuristiche declamate da Lake. Che si sia trattato di un'illusione ce lo rammenta il ritorno dell'imbonitore, che si esibisce in una variazione del tema principale in chiave rockeggiante dai contorni parodistici (quasi a motteggiare lo stile di gruppi come **Slade** e **Sweet**), coronato da un breve ma intenso assolo di Hammond. La differenza tra queste due strofe e tutto il resto consiste anche in un diverso sviluppo del testo; mentre nella sua forma originaria il tema si accompagnava a immagini violente-dissacratorie-pornografiche, qui si evidenziano figurazioni simboliche e metaforiche: *"Là dietro un vetro c'è un vero filo d'erba / State attenti mentre passate"* […] / *"Proprio davanti ai vostri occhi, attiriamo la risata dai cieli / E lei ride fino a quando non piange, poi muore, poi muore"*. Dopo un breve assolo di batteria torna il tema di base, e in parallelo all'aumento della velocità di esecuzione, anche il livello di bizzarra sconcezza delle immagini subisce un'accelerazione (le allusioni alle attività della "Gypsy Queen" e delle "Sette Vergini"). Conseguentemente, risulta accelerata anche la riproposizione del primo tema strumentale, che porta al pantagruelico finale, preceduto da percussivi accordi dissonanti: siamo ricondotti con un ritorno circolare alla desolata dimensione iniziale.

L'enigma della seconda versione scomparsa

Testo: **Alberto Delogu**

BRAIN SALAD SURGERY. Un'opera con una genesi piuttosto particolare. La versione pubblicata originariamente nel 1973, che poi è la stessa che viene costantemente riproposta in ogni riedizione, non è l'unica versione realizzata dalla band all'epoca delle prove in studio.
Nel 2000 la Rhino Records ha pubblicato una seconda versione dell'opera in formato Dvd Audio 5.1 (codice R9 75980) profondamente diversa da quella universalmente conosciuta. Gli autori di questo nuovo e inaspettato remix sono **Paul Klingberg** e **John Kellogg**. La prima versione, pubblicata su vinile etichetta Manticore nel 1973, peccava per la fragilità delle basse frequenze e per una eccessiva colorazione dei suoni che ne rendevano faticoso l'ascolto. La seconda versione (quella della Rhino per intenderci) presenta sostanziali variazioni di missaggio, una dinamica assai compressa con conseguente impatto audio maggiormente analogico, oltre ad esecuzioni alternative in alcune sezioni dei singoli brani. In questa seconda versione *Jerusalem* risulta più asciutta, nitida, depurata delle colorazioni presenti nella prima versione. La parte cantata è differente dalla prima versione e appare decisamente più adeguata. *Still... You Turn Me On* risulta meravigliosa, con la voce che sembra provenire dal vivo direttamente dalla stanza di ascolto, l'arpeggio della chitarra a dodici corde nitido e marcato, il clavicembalo ben distinguibile, e gli abbellimenti eseguiti alla chitarra elettrica asciutti e opachi di giustezza. Si coglie ogni sfumatura. Appare inconcepibile avergli preferito la prima versione, quella nota a noi tutti, piena di saturazioni che non consentono di apprezzare i molti strumenti presenti. Evidenti differenze anche in *Benny The Bouncer* (possono piacere entrambe le versioni, ma la seconda versione si lascia preferire per via dell'impatto anche in questo caso più nitido e asciutto). Discorso a parte merita *Toccata*, enormemente più convincente nella seconda versione, e aggiungerei perfetta nel missaggio, davvero monumentale. Inspiegabile avergli preferito ancora oggi la prima versione, debole e peraltro con evidenti saturazioni sulle alte frequenze. *Karn Evil 9 1st impression* nella seconda versione presenta l'assolo all'Hammond più lungo rispetto alla prima versione, mentre i bassi e la batteria appaiono però troppo saturi e tendono a coprire gli altri strumenti, soprattutto l'organo. Si lascia preferire la prima versione stavolta, più trasparente e, per quanto riguarda l'organo, con una timbrica davvero stupenda. Per *Karn Evil 9 2nd impression* vale il discorso di *Toccata*. Decisamente superiore la seconda versione. Infine, *Karn Evil 9 3rd impression*. Sono notevoli entrambe le versioni, diverse tra loro nel missaggio ma convincenti. Da notare che nella versione della Rhino è presente *Lucky Man* come bonus track in una versione remixata assai bene.

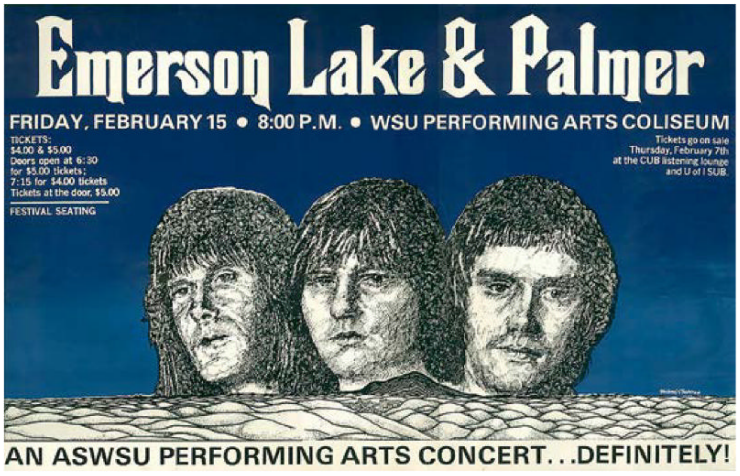


Nel 2001 la Sanctuary Records ha pubblicato su Cd (CMRCD201 1st issued version 14473) la stessa identica versione della Rhino senza includere *Lucky Man*. Assai curiosa la storia della pubblicazione della Sanctuary della seconda versione avvenuta appunto nel 2001. Rimase in catalogo soltanto per pochissimi mesi, forse due/tre mesi, non oltre. Fu acclamata da molti fan e fu considerata la migliore versione di sempre in termini di missaggio, di arrangiamenti e di incisione mai comparsa su Cd. L'audio della versione Sanctuary differiva dall'edizione Rhino per una maggiore accentuazione e profondità delle basse frequenze. Ma la Sanctuary optò quasi immediatamente per il ritorno alla prima conosciutissima versione, in due differenti edizioni (su Cd normale e su Cd con copertina in cartoncino plastificato), archiviando e facendo scomparire inesorabilmente la seconda versione in un batter d'occhio. Anche l'edizione della Rhino fu destinata ben presto all'oblio.

Le tracce aggiuntive che completano le innumerevoli ristampe dell'album che si sono susseguite fino a oggi, non aggiungono sostanzialmente nulla di nuovo, a eccezione delle interessantissime *Brain Salad Surgery Instrumental* e *Karn Evil 9 Third Impression Different Version*, anch'essa interamente strumentale, entrambe pubblicate dalla BMG nel 2016 con codice BMGCAT2CD6.
Le piattaforme digitali nei loro attuali cataloghi ci offrono tre, quattro edizioni di BSS disponibili per l'acquisto in digitale e l'ascolto in streaming, tutte riconducibili purtroppo esclusivamente alla prima versione. Da apprezzare il lavoro eseguito dalla piattaforma francese **Qobuz**, che ha rivestito di luce nuova il Master originale, esaltandone i pregi e limitandone i difetti di missaggio.
Infine un cenno sulla suite *Karn Evil 9* pubblicata sul triplo live WELCOME BACK MY FRIENDS TO THE SHOW THAT NEVER ENDS. Esibizione tenutasi ad Anaheim (CA) il 2 febbraio 1974. L'audio di questa esecuzione ha sempre sollevato non poche perplessità. Suoni ovattati e un'immagine audio complessivamente alquanto sfocata. Consiglio di visitare la piattaforma digitale **Wolfgang's Music**, che detiene i diritti di quella esibizione. L'ascolto dell'intera suite è disponibile in streaming tramite abbonamento. A mio avviso siamo in presenza della migliore versione audio disponibile a oggi. Il catalogo Wolfgang's comprende altre celebri esecuzioni live di ELP, Nice, King Crimson e Greg Lake.

2. Karn Evil 9: 2nd Impression – *7'05"*
Si inizia con una commistione tra be-bop e ritmiche latino-americane, attraverso un approccio che il tastierista avrebbe adottato anche in futuro, durante la propria carriera solista (ad esempio in *Green Ice*). Quello che ne fa un *unicum* nel suo genere è l'estrema articolazione del brano, probabilmente uno dei più complessi dell'intero repertorio ELP. Il pianoforte ha il ruolo di protagonista, anche se nella sezione "caraibica" su un ritmo ostinato si inserisce un assolo di Moog che richiama le sonorità metalliche delle *steel drums*. In qualche misura si ripresentano le atmosfere sciamaniche a cui il tastierista aveva abituato il suo pubblico all'epoca dei **Nice**, quando tutto poteva accadere durante ogni esecuzione. Le sequenze irregolari dei fraseggi, gli spasmodici cambi di ritmo e tonalità sono arricchiti da una strepitosa performance di Lake che – differentemente da quanto avveniva per lo più in passato – non si limita a sovrapporre le note di basso a quelle eseguite da Emerson con la mano sinistra, ma contribuisce in modo contrappuntistico a creare l'incanto della *texture* melodica. I diversi passaggi frenetici lasciano spazio a una quiete solo apparente, quando in un improvviso rallentamento ritmico si presentano sequenze cariche di suspense, evocative di un film noir, mentre si costruisce un *climax* di botta e risposta tra pianoforte e basso, sottolineato dai caleidoscopici interventi di Palmer. L'irrompere di un'indiavolata danza di ispirazione *bartokiana* segna il culmine di questo incredibile pezzo, prima della breve ricapitolazione del tema iniziale, illusione di una ritrovata solidità.

3. Karn Evil 9: 3rd Impression – *9'05"*
L'ascoltatore è proiettato senza soluzione di continuità nella saga della *3rd Impression*, sanzionata dal famigerato basso distorto tipico di *The Barbarian*, che aveva dato avvio alla pazzesca avventura discografica degli ELP del periodo 1970-1973. Forse involontariamente, il trio ha voluto segnalare la conclusione del suo periodo più felice e irripetibile. Si tratta di un finale con il botto, dato che da un punto di vista strettamente musicale questo brano, con la sua ricchezza melodico-armonica, ritmica e timbrica, da solo meriterebbe un'intera trattazione a parte.
ELP in modo profetico approfondiscono il tema del rapporto tra uomo e intelligenza artificiale, anticipando interrogativi e disagi tipici dei nostri anni. Lo spunto della ribellione della macchina nei confronti dell'essere umano veniva da *2001: A Space Odissey* di **Arthur C. Clarke,** come rappresentato nell'omonimo film di culto di **Stanley Kubrick**. Anche qui come nella *1st Impression* la parte iniziale ha un incedere drammatico e solenne, solo che agli schemi contrappuntistici del primo movimento si sostituisce una maestosa impostazione da fanfara, più vicina al brano di apertura del disco. Sembrerebbe quindi che alla fine il cerchio si chiuda in modo speculare rispetto alla fase iniziale, dove si rappresentava uno scontro tra il bene – l'inno epico di *Jerusalem* – e il male – le dissonanze e il caos di *Toccata*. Con *3rd Impression* siamo però in uno stadio completamente diverso, e ben presto ci rendiamo conto che non esiste una netta separazione tra gli antagonisti, piuttosto le situazioni diventano molto più fluide e intimamente interconnesse.
Una prima fonte di sbilanciamento si manifesta all'interno delle due strofe, con i loro enunciati di tipo eroico: *"Uomo nella solitudine, nato dalla pietra / marchierà la polvere del tempo* […]*"*; e a seguire: *"Uomo di acciaio, inginocchiati, prega / con la torcia ardente di febbre* […]*"*. Entrambe le declamazioni sono accompagnate da inaspettati oscuramenti modali di tonalità, uno sbalzo di prospettiva in linea con le inquietudini espresse dal testo *("La paura risuona nell'orecchio umano / e alza la sua orribile testa / Terrore… Morte… nel vento…"* e rispettivamente: *"Muraglie che nessun uomo pensava sarebbero crollate / mentre gli Altari dell'uomo giusto sono diventati rovine… polvere… nel vento…*). Il prodigioso intermezzo successivo crea un'ulteriore instabilità, nel duetto tra la voce metallica del Computer e quella del Comandante-astronauta. Il pathos è accentuato dalla temporanea assunzione di nuove modulazioni vocali di Lake, nel momento in cui sembra far intervenire terzi soggetti fuori campo, con i versi *"Let the bridge computer speak"* e *"Let the maps of war be drawn"* intersecati con le laceranti dichiarazioni di sfida (*"Nessun Computer può mettersi sulla mia strada / Solo il sangue può cancellare il mio dolore*").
Durante le quattro sezioni della multiforme cavalcata strumentale si entra in una serie di sviluppi che rendono l'insieme nettamente distinto da *Tarkus,* dove l'ascoltatore assisteva



A destra: poster del concerto alla Washington State University (15 febbraio 1974). Sotto: tour program dei concerti inglesi del 1974.

da vicino a un'epica lotta dalla rappresentazione decisamente plastica e viscerale. L'alternanza delle prime due sezioni si esprime sul solco della tradizione di ELP: la contesa tra una nozione di Luce (la scintillante marcia militare) e Oscurità (il Moog che assume colori viscidi e disumanizzati nell'unione di scale discendenti a ossessivi squilli di tromba). Nella terza e quarta sezione il discorso musicale diventa più insinuante e variegato, a rimarcare che la direzione va verso lo sgretolamento di ogni certezza acquisita, un esito dove non ci sono né vinti né vincitori. È evidente ormai come si celebri un'interazione soprattutto di tipo cerebrale, come segnala la qualità allucinata e cristallina del solo di Hammond. Il superamento dell'anima rock e rivoluzionaria della band dopo il terzo album, per entrare con TRILOGY in una prospettiva di estetismo e di adesione all'ideale dell'arte per l'arte, si mantiene anche nell'apparente immediatezza di BRAIN SALAD SURGERY. In particolare con *Impression* di *Karn Evil 9* questa prospettiva si manifesta in forma accresciuta, attraverso la geniale giustapposizione di elementi apparentemente contrastanti: lo testimonia anche il fatto che il *climax* non viene raggiunto tramite escalation (come in *Pictures* o *Tarkus*), ma

«Ho subito tante scosse elettriche in testa a causa del microfono. Ho provato a usare un tappetino di gomma ma non era molto bello, per questo ho chiesto un tappeto normale e mi hanno portato un costoso tappeto persiano!»

GREG LAKE

scivolando sugli onirici destabilizzanti cromatismi che precedono la parte finale cantata.
Stando alle parole di Emerson "*il tema può riferirsi anche alle credenze e ai princîpi in cui l'uomo si è collocato e da cui in seguito cerca di tirarsi fuori* […] *tentando di ritrovare una sua originaria identità. La storia finisce con il Computer che sembra avere l'ultima parola, ma rimane incerto ciò che realmente è successo*". Possiamo ipotizzare che l'immediato ritorno della voce distorta della Macchina e il dialogo che segue con l'interrogativo "*I'm Perfect Are You?*", sui quali si svolge l'ultima demenziale rincorsa verso il nulla del *sequencer* impazzito, vogliano avvolgere nel mistero anche ogni direzionalità etica. Testo e musica si muovono sinergicamente a definire una rinuncia, più che un'acquisizione: la futilità di ogni tentativo di afferrare e in qualche modo di pilotare un destino imponderabile, mentre l'unica valvola di consolazione è rappresentata dall'immergersi nelle meraviglie di un artificiale multiverso.

BRAIN SALAD SURGERY WORLD TOUR

Testo: **Paolo Rigoli (Emersonology FB Group)**

Dopo il lungo lavoro per dare alle stampe BRAIN SALAD SURGERY, Emerson, Lake & Palmer iniziano a progettare un grande tour mondiale che li vedrà protagonisti sulle due sponde dell'Atlantico per oltre nove mesi. È lo stesso Lake a chiarire gli intenti: "La sola ambizione che ho – e sono certo che è condivisa dagli altri membri del gruppo – è quella di estendere lo spettro di emozioni del pubblico il più possibile attraverso la musica, la cura e la produzione dei concerti" perché "il pubblico viene ai concerti con le orecchie e con gli occhi. Per questo abbiamo considerato anche l'aspetto visivo", e Palmer aggiunge "stando però attenti che non sovrasti la parte musicale". A questo scopo, anche grazie alla maggiore autonomia dovuta all'etichetta personale, Manticore Records, il gruppo investe una somma ingente per noleggiare e acquistare attrezzature all'avanguardia, che saranno gestite da professionisti scelti tra i migliori al mondo. Il tutto tenendo conto delle grandi arene e degli stadi del circuito nordamericano. La mossa si rivelerà vincente e i concerti del 1973/74 rappresenteranno lo zenit della popolarità del trio. Il bilancio finale sarà di circa 110 concerti tenuti e di due milioni di biglietti venduti.

Keith Emerson mentre "maltratta" il suo Hammond L100.

UNA "VISUALE" DEL PALCO

La postazione di Emerson, posizionata sulla sinistra per chi guarda il palco, comprende il Moog modulare con sotto l'Hammond C3; di fronte si trova l'Hammond L100 con sopra il Clavinet Hohner D7 e un Minimoog, mentre verso il pubblico ci sono i prototipi del Moog Apollo (polifonico) e Lyra, che Emerson ha già usato in studio per incidere il disco e che dovrà testare durante le esibizioni live. Affiancato all'L100 verso il centro del palco c'è il piano elettrico Lawrence "Honky Tonk", spostato invece verso il fondo c'è il pianoforte a coda Steinway con sopra un altro Minimoog, che serve per eseguire il cosiddetto "steel drum" solo durante *Karn Evil 9 2nd Impression*.

Al centro la piattaforma a forma di pagoda con la batteria di Palmer dal peso complessivo di oltre 2 tonnellate, la famosa batteria in acciaio su cui sono cesellate a mano scene di caccia, che oltre ai piatti Paiste include anche i dispositivi elettronici utilizzati per *Toccata*: timpani, campane tubolari, due gong, una campana e percussioni varie.

Sulla sinistra c'è la postazione di Lake, che comprende una chitarra acustica dodici corde Zemaitis, utilizzata per *Still… You Turn Me On*, le sei corde Gibson J-200 e ancora Zemaitis, un basso Gibson 'The Ripper', che dopo una prima serie di concerti sostituisce il classico Fender Jazz Bass, una chitarra elettrica Zemaitis e una Gibson Les Paul Classic Ebony, la prima usata per *Toccata* e *Karn Evil 9 1st impression pt. 2*, la seconda per *Battlefield*. Naturalmente c'è anche il tappeto che serve a evitare le scosse elettriche e che nel tempo verrà utilizzato da moltissimi altri musicisti.

Incontro con giornalisti e fotografi accanto all'aereo personalizzato del tour, 1973.

AMPLIFICAZIONE E LUCI

Il cuore dell'impianto sonoro è un Mavis Desk system (30 canali in quadrifonia) con Crown Amplifiers, che pilota 4 torri di JBL speakers posti agli angoli della sala. Durante il concerto funziona sia come doppio impianto stereofonico, per permettere un ascolto ottimale anche a coloro che si trovano in fondo, sia per creare una completa quadrifonia. A disegnare il sistema è l'inglese **Bill Hough**, che con orgoglio afferma: "Quello di ELP è il primo sistema quadrifonico on the road, quello degli **Who** usato l'anno scorso è stato utilizzato fondamentalmente solo per effetti perché il *desk* era stereo. Quello di ELP ha 30 canali tutti in quadrifonia". Le luci per illuminare il palco sono montate su due archi paralleli e comprendono molte decine di fari. Altri fari sono diretti verso la sala e sono montati ai lati del palco. Il sistema è stato disegnato da **Judy Rasmuson**, che proviene dal mondo teatrale e che dopo l'esperienza con ELP lavorerà per alcuni importanti spettacoli di Broadway, tra cui *Annie*. Sul fondo del palco una struttura metallica dotata di tende ispirata ai portali shintoisti (*Torii*) con al centro un grande schermo circolare su cui vengono proiettate decine di diapositive collegate ai diversi brani della scaletta. Tra queste, immagini di lande desolate, cavalli selvaggi, disegni di Escher e Jack Kirby, una ziqqurat e idoli Maya, oltre ai dipinti della copertina del disco. L'organizzazione complessiva è affidata alla Tom Field Associates, che nel 1975 organizzerà il tour mondiale dei **Rolling Stones**. Complessivamente si tratta di trentacinque tonnellate di equipaggiamento gestito da ventiquattro roadies con a capo i tour manager **Mike O'Shea** e **Ted Thrasher**.

GLI EFFETTI SPECIALI

A una estremità del ribbon controller vengono collocate delle cariche che tramite un pulsante possono essere lanciate tracciando scie luminose. L'effetto scenico viene utilizzato in *Tarkus* durante la battaglia tra i mutanti biomeccanici. Al termine di *Karn Evil 9 3rd Impression*, ultimo brano del concerto prima del bis, mentre il gruppo si allontana dagli strumenti, il Moog pilotato dai sequencers esegue il tema finale sempre più velocemente, come sul disco, in sincrono con flash luminosi, e appare una struttura alata che lo contorna, facendolo sembrare una sorta di divinità, prima che un denso fumo azzurro lo avvolga e la scena si concluda col rumore di una forte esplosione. Infine, la piattaforma con la batteria può ruotare e quando il retro dei gong con disegnato un dragone (la testa su uno e il corpo sull'altro) vengono illuminati con luci stroboscopiche l'animale sembra prendere vita. In alcune occasioni Emerson utilizza anche il celebre *revolving piano*, come si può vedere nel filmato relativo al California Jam Festival. Si tratta di un puro effetto scenico perché lo strumento è privo della parte meccanica e la musica che si ascolta proviene da un nastro. Verrà utilizzato in tutto quattro volte, la prima al Madison Square Garden di New York il 17 e 18 dicembre 1973, poi l'anno successivo al California Jam Festival e all'August Jam Festival di Charlotte. Il marchingegno è stato creato da **Bob McCarthy**, un mago degli effetti speciali. A lui si deve anche la neve artificiale usata sempre al Madison Square Garden.

Niente tappeto volante invece per Greg Lake!

LA PRIMA SEZIONE DEL TOUR: 14 NOVEMBRE – 18 DICEMBRE 1973

Consiste di circa trenta date in poco più di un mese, che culminano con i 19.000 spettatori presenti allo Spectrum di Cleveland (11 dicembre) e al Madison Square Garden di New York (17 e 18 dicembre). In quasi tutte le date ad aprire i concerti sono gli **Stray Dog**, gruppo angloamericano sotto contratto con la Manticore Records. Due concerti vengono cancellati per motivi molto diversi. Il 20 novembre a Roanoke, Virginia, i tecnici del gruppo si rendono conto che il palco non potrà reggere il peso della piattaforma con la batteria di Palmer e per non correre rischi si decide di annullare il concerto. Per una disputa sui rimborsi tra gli organizzatori e l'amministrazione locale causata da un precedente annullamento di un concerto dei **Deep Purple** a giugno viene invece forzatamente eliminata dal tour la data dell'8 dicembre alla Cornell University di Ithaca, New York.

Per la prima volta nella sua storia il gruppo esegue dal vivo per intero un album, BRAIN SALAD SURGERY, addirittura in anticipo sulla sua uscita. La data di pubblicazione, originariamente prevista per il 19 novembre, viene infatti spostata al 26 quando il tour è già a pieno regime.

Sopra: Moog Apollo + Lyra e stainless drums. Keith, Carl e Greg osservano il dipinto di copertina nello studio di H.R. Giger (Zurigo, 1973).

Covers at an exhibition

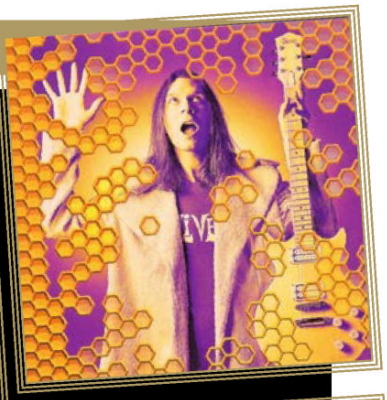
Il repertorio di ELP, composizioni e arrangiamenti, è stato usato in modo massiccio come base per rielaborazioni, già a partire dal 1972 quando l'italiano **Victor Bacchetta** pubblica un album, ORGAN AND PIANO, contenente sue versioni di *Eruption*, *Stones of Years* (da TARKUS) e *Lucky Man* (dal disco di esordio). Tra i più conosciuti artisti/gruppi a cimentarsi con la musica del trio si segnalano **Roger Chapman** e **Eugenio Finardi** (*Lucky Man*), **Jordan Rudess** (*Tarkus*), i **Dokken** (*From The Beginning*), **Mike Portnoy** (*The Endless Enigma*), gli **U2**, **Tony Hadley**, **Robbie Williams**, **Elaine Paige**, **Toyah** e **Sarah Brightman** (*I Believe In Father Christmas*), **Johnny Halliday** (*C'est la vie*).

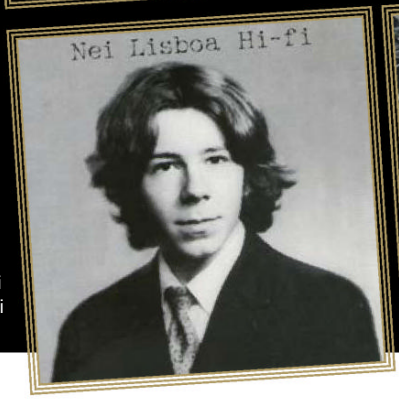
Per quanto riguarda BRAIN SALAD SURGERY, si può senza dubbio segnalare l'efficace collaborazione tra **Jordan Rudess** (tastiere), **Robert Berry** (chitarre e voce), **Simon Phillips** (batteria) e il violinista **Mark Wood**, protagonista di una tecnicamente eccellente registrazione di *Karn Evil 9 1st Impression pt. 1 and pt. 2* contenuta in ENCORES, LEGENDS AND PARADOX, album tributo a ELP (1999). La sola "*part 2*" si può invece ascoltare in una versione ad alta energia eseguita dal chitarrista **Paul Gilbert**, ex Mr. Big, in BEEHIVE LIVE del 1999, mentre per la "part 1" è certamente interessante la versione del quartetto d'archi giapponese **Morgaua Quartet**, contenuta in 21ST CENTURY NON-SCHIZOID MEN (2012).

Tra le versioni che riprendono il magistrale arrangiamento emersoniano di *Toccata*, la più riuscita è quella degli **Heavy the World**, power trio di Baltimora, con la loro esecuzione live registrata nel 1991 ed inclusa nel disco SQUASHED GLOBE LIVE IN HAWAII pubblicato nel 1999. Molto particolare la scelta del gruppo norvegese **Bukkene Bruse** che nel brano *St. Sunniva*, tratto da DEN FAGRASTE ROSA / LOVELIEST ROSE (2001), utilizza uno dei temi di *Karn Evil 9 3rd Impression* per costruire una canzone dal deciso sapore folk.

Il tastierista francese **Thierry Eliez** colpisce nel segno con una *Benny The Bouncer* ricca di inventiva, tratta da EMERSON ENIGMA, disco tributo uscito nel 2022, e una citazione merita anche la versione intimista di *Still… You Turn Me On* eseguita live dal brasiliano **Nei Lisboa**, presente in HI-FI del 1998.

Per concludere, una piccola curiosità. La celebre frase "*Welcome Back My Friends To The Show That Never Ends*" con cui si apre *Karn Evil 9 1st Impression pt. 2*, oltre a campeggiare in numerosi HARD ROCK CAFE in giro per il mondo, si può ascoltare in sottofondo un paio di volte nel brano *Bollicine* di **Vasco Rossi**; era infatti una frase molto utilizzata nelle radio private all'epoca in cui il rocker di Zocca vi lavorava.





Label e copertine di artisti che hanno interpretato la musica di BRAIN SALAD SURGERY.

IMPAREREMO INSIEME

Il gruppo parte da Londra il 5 novembre e si prepara per l'esordio, che avviene al Miami Jai Alai Fronton di fronte a oltre 5000 persone. Prima di iniziare Emerson prende il microfono e annuncia che "ascolterete diversi brani che non vi sono familiari, ma non lo sono nemmeno per noi e così li impareremo insieme". Nella prima data il gruppo attacca con *Jerusalem*, *Toccata* e *Still… You Turn Me On*, per poi passare alle più conosciute *Hoedown* e *Tarkus*. Il finale del concerto è come sul disco e lascia il pubblico un po' spaesato. La setlist viene subito aggiustata per la data successiva ancora nella stessa sala, anticipando in apertura la versione al fulmicotone di *Hoedown* e inserendo *Still…You Turn Me On* all'interno di *Take A Pebble*. Dai precedenti dischi viene ripreso anche *Lucky Man*, mentre il bis è costituito dalla seconda parte di *Pictures At An Exhibition* (*Promenade, The Hut Of Baba Yaga/The Curse Of Baba Yaga, The Great Gates Of Kiev*), che sostituisce *Rondo* anche per la lotta di Emerson con l'Hammond L100. Niente coltelli però, questa volta.

Non sempre Emerson potrà in realtà suonare *Benny The Bouncer* perché il Moog Apollo su cui viene eseguito ha talvolta dei problemi. Per questo alcune volte lo suona solo al pianoforte e altre non viene eseguito. In qualche rara occasione alla scaletta viene aggiunto il medley *Jeremy Bender/The Sheriff*, suonato col pianoforte elettrico Lawrence. La setlist rimarrà sostanzialmente la stessa fino ad agosto, sebbene nel tour estivo verrà omesso *Benny The Bouncer*.

Per problemi alla voce di Lake alcune parti, in particolare *Karn Evil 9 1st Impression*, vengono abbassate di tonalità e per questo Emerson è costretto a riadattare le partiture per le tastiere. Rispetto ai precedenti tour il gruppo deve suonare in modo molto più coordinato e compatto, come sottolinea lo stesso Keith: "Una gran parte del concerto è molto strutturata, poi ci sono momenti in cui ci si può prendere delle libertà e suonare quello che si sente". Questi momenti si possono ben ascoltare nel triplo live WELCOME BACK MY FRIENDS TO THE SHOW THAT NEVER ENDS. LADIES AND GENTLEMEN: EMERSON, LAKE AND PALMER (1974) e sono in particolare *Aquatarkus* e la *Piano Improvisation*, dove l'estro improvvisativo di Emerson ha modo di brillare. Il tastierista si concede libertà con un ottimo uso del Moog anche durante il bis, che pur-

troppo non è stato incluso nel disco live, così come accade a *Benny The Bouncer*, mentre il medley *Jeremy Bender/The Sheriff* proviene dal concerto di Vienna del 25 aprile 1973. Palmer concentra la sua fantasia nell'assolo di batteria che viene inserito in *Karn Evil 9 1st Impression* ed è molto diverso da quello dei tour precedenti. Naturalmente da un concerto all'altro si possono notare anche altri cambiamenti di minore entità ma certamente significativi, per esempio nel finale di *Hoedown*, durante *Stones Of Years* o in *Karn Evil 9 3rd impression*. I concerti sulla costa Est degli Stati Uniti si concludono con due date consecutive al Madison Square Garden di New York. Durante *The Great Gates Of Kiev*, sorprendendo il pubblico, la musica si trasforma e Greg Lake insieme a un coro di sessanta studenti della Music and Art High School canta *Silent Night* con l'accompagnamento al piano di Emerson, mentre scende dall'alto neve artificiale. Il brano poi riprende ma passano pochi secondi e il tastierista vestito di bianco come un "chirurgo" (*surgeon*) si siede sul seggiolino di un pianoforte con i piedi infilati sotto una sbarra; il pianoforte si alza in aria e inizia a ruotare di 360° mentre Keith finge di suonare. Inutile dire che il pubblico è in delirio.

LA SECONDA SEZIONE DEL TOUR: 24 GENNAIO – 1° MARZO 1974

A metà gennaio ELP e tutto il loro entourage si trasferiscono ad Atlanta, dove iniziano le prove in una delle Exhibit Hall del grande centro fieristico della città, il Lakewood Fairgrounds. La nuova serie di concerti risulterà molto più semplice nella gestione, tutto è ormai ben rodato, e BRAIN SALAD SURGERY è da tempo in classifica. Grazie alla sinergia con il tour il disco resterà nei Top 200 per ben 47 settimane, dal 15 dicembre 1973 fino al 2 novembre 1974. Il gruppo di supporto questa volta sono gli inglesi **Back Door**.

Tre date presentano vari motivi di interesse. Innanzitutto, il concerto del 2 febbraio all'Anaheim Convention Center davanti a 14.000 persone. All'esterno della sala c'è infatti lo studio mobile a 24 piste dei Wally Heider Studios con l'ingegnere del suono **Peter Granet**. Gran parte di quel concerto verrà usato per il già citato triplo live che verrà pubblicato a luglio e una parte più ridotta (*Hoedown, Still… You Turn Me On, Lucky Man, Piano Improvisation* e l'intera *Karn Evil 9*) per uno speciale radiofonico trasmesso per la prima volta il 10 marzo, il celebre *King Biscuit Flower Hour* (KBFH). Pronti a cogliere l'occasione della messa in onda in quadrifonia anche i bootleggers, che

utilizzeranno parte dell'ottima sorgente sonora per realizzare "THE CALLOW AND CRASH AND IDLE EYES" (etichetta TAKRL), certamente uno dei dischi pirata più venduti del gruppo.

Sempre a febbraio durante un concerto a San Francisco, la carica esplosiva posta sul ribbon provoca alcune ferite alla preziosa mano di Keith Emerson, ma "the show must go on" e il tastierista si reca al pronto soccorso solo al termine del concerto. Di genere extra-musicale l'episodio avvenuto poco dopo la mezzanotte del

Copertine di alcuni bootleg di ELP periodo BSS. Sotto: il pubblico del festival *California Jam*.

«Non facevamo uso di droghe, eravamo molto sensibili al riguardo. Prova a suonare *Karn Evil 9* quando non sei al 100% delle tue possibilità!»

KEITH EMERSON

29 gennaio al Royal Inn della città mormone di Salt Lake City. Greg Lake, **Alex King** (manager della Manticore), **Brian McGoogan** (roadie personale di Lake), **Jerry Pompili** (un promoter) e **Tony Harrington** (discografico della Atlantic Records) decidono di usufruire del servizio sauna offerto dalla struttura. Al termine vedono all'esterno una piscina e decidono di farsi un bel tuffo in abiti adamitici: peccato che la piscina sia pubblica e visibile dalla strada! I cinque vengono arrestati, schedati e rilasciati dopo avere pagato una multa di 75 dollari ciascuno. Nei giorni seguenti il cantante esibirà per alcune foto una t-shirt, realizzata appositamente, con la scritta Salt Lake County Jail (Carcere della Contea di Salt Lake).

Sotto: spille del tour inglese e della Manticore, poi ELP in una foto dell'aprile 1974.

CALIFORNIA JAM FESTIVAL: 6 APRILE 1974

Prima di riprendere l'attività live il gruppo si concede alcune settimane di riposo. Lake ne approfitta per fare passeggiate a cavallo, mentre gli stakanovisti Emerson e Palmer si dedicano ad alcune jam session. Da una di queste scaturirà il brano *L.A. 74* che poi diventerà *L.A. Nights*, poi inserito nella facciata di Palmer di WORKS VOL. 1, disco pubblicato nel 1977. Alla registrazione partecipano anche il chitarrista e cantante **Joe Walsh** (all'epoca membro dei Barnstorm), il bassista **Colin Hodkinson** dei Back Door, il fiatista **Ian McDonald** (ex King Crimson) e il chitarrista **Snuffy Walden** (Stray Dog). Qualche giorno di prove insieme e il 28 marzo ELP iniziano un brevissimo tour che culminerà con il California Jam Festival che si terrà all'Ontario Motor Speedway il 6

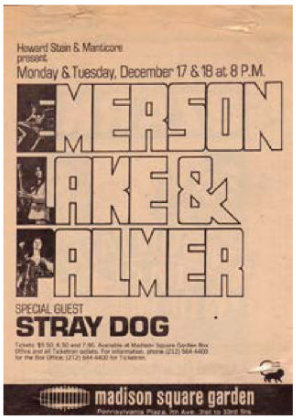
aprile. I preparativi per il festival erano iniziati diversi mesi prima. Gli organizzatori si prefiggono di raccogliere almeno 70.000 persone e il primo colpo è quello di assicurarsi la presenza dei Deep Purple. Poche settimane dopo viene annunciato un secondo headliner: Emerson, Lake and Palmer. A completare il cast ci sono gruppi in grande crescita di popolarità negli Usa come i **Black Sabbath** e gli **Eagles**. I biglietti vanno a ruba e alla fine ne saranno venduti oltre 200.000 con un incasso superiore ai 2 milioni di dollari (battuto il record di 1,5 milioni del festival al Watkins Glen).

La sequenza dei due gruppi di punta è risolta con un preaccordo tra i due management, come testimoniato da documenti ufficiali: alle 18 suoneranno i Deep Purple e alle 20 EL&P chiuderanno il festival. La strategia è evidente. Da un lato i Deep Purple confidano sui classici ritardi di tutti i festival finora organizzati e quindi contano di esibirsi intorno alle 19/19:30, dall'altro ELP che sperano che questa volta ciò non avvenga, anche per l'aiuto organizzativo della ABC che riprenderà l'evento.

Quello che accade è noto. Il festival inizia puntuale alle 10 del mattino. L'organizzazione è perfetta e i gruppi si alternano su due palchi diversi per non creare tempi morti. Alle 18 toccherebbe ai Deep Purple ma la luce del giorno è ancora presente e il gruppo si rifiuta di salire sul palco. Il loro set inizia con un'ora di ritardo e verso la fine Ritchie Blackmore ha un battibecco con uno dei cameramen che gli sta troppo vicino. Una spinta e la telecamera viene colpita rovinandosi. Terminato il concerto il gruppo viene portato via in elicottero per evitare di essere fermato dalla polizia. Nei giorni successivi dovrà ripagare alla ABC il danno subito. Alle 21 tocca a ELP salire sul palco e chiudere alla grande un festival di enorme successo, artistico ed economico. La ABC ha finanziato l'evento per 1,3 milioni, abbondantemente recuperati con gli sponsor prima ancora della messa in onda, e trasmetterà quattro speciali di un'ora e mezza ciascuno, 10 maggio, 24 maggio, 7 giugno e 21 giugno, intitolati *In Concert*, poi di nuovo trasmessi a novembre. Nel primo una selezione di tutti i gruppi in ordine di apparizione: **Rare Earth**, **Earth Wind & Fire**, Eagles (con ospite **Jackson Browne**), **Seals and Croft**, **Black Oak Arkansas**, Black Sabbath, Deep Purple, EL&P. Di ELP viene proposta una parte di PICTURES AT AN EXHIBITION (il finale di *The Curse Of Baba Yaga/The Great Gates Of Kiev* con il revolving piano) di circa dieci minuti. Per i Deep Purple *Space Truckin'* (oltre nove minuti). Simultaneamente la radio fm KLOS, uno degli sponsor del festival, trasmette l'audio in stereo. Di nuovo ne approfitteranno i bootleggers che inseriranno i due brani in "CALIFORNIA JAMMIN'" (sulla seconda facciata i Pink Floyd).

Il terzo speciale prevede Black Oak Arkansas e ELP. Per il trio sono stati selezionati: *Karn Evil 9* (*First Impression part 2*), la prima parte della *Piano Improvisation*, *Still… You Turn Me On*, *Lucky Man*, la parte centrale di *Toccata*, la seconda parte della *Piano Improvisation* e il finale di *Take A Pebble*, *Karn Evil 9* (*Third Impression*). Da segnalare che la ABC censura, tagliandola, la frase "*Performing on a stool we've a sight to make you drool, seven virgins and a mule, keep it cool, keep it cool*" contenuta in *Karn Evil 9 1st Impression pt. 2*.

Anche in questo caso una manna per il mercato parallelo dei bootleg da cui scaturirà "CALIFORNIA JAM", un altro dei più celebri e venduti dischi illegali del gruppo inglese.



Emerson, Lake & Palmer al Madison Square Garden di New York (17/18 dicembre 1973). In apertura suonarono gli Stray Dog, che allora incidevano per la Manticore.

Sotto: THE CALLOW AND CRASH AND IDLE EYES, uno dei bootleg più venduti della band. A destra: giornale parla della scomparsa degli originali di Giger.

FINALMENTE IN EUROPA (ITALIA ESCLUSA): 18 APRILE – 1° GIUGNO 1974

Il tour nel continente europeo parte da Londra con quattro consecutive date sold-out alla Wembley Arena, capace di contenere circa 9000 spettatori. Il problema per ELP riguarda proprio la grandezza delle sale in cui suonare. In Europa non ci sono le grandi arene da 20.000 persone e il periodo non è adatto per le esibizioni negli stadi. Il risultato è semplice: l'attrezzatura fatica a essere posizionata, il livello del suono è esagerato e il gruppo suona in teatri esauriti talvolta perdendo soldi, senza contare le grandi spese per trasportare il materiale dagli Stati Uniti, incluse le tasse doganali. Per questo si cerca di ottimizzare il tour suonando per più di un giorno nella stessa sala. Oltre a quelli di Londra, sono previsti concerti ripetuti a Liverpool, Barcellona, Monaco, Düsseldorf, Parigi e Francoforte. I Paesi toccati sono l'Inghilterra, la Spagna, la Francia, la Svizzera, l'Austria, la Germania, l'Olanda e il Belgio. L'Italia era inizialmente stata inserita nell'itinerario del tour ma i problemi di ordine pubblico sempre più frequenti nel nostro Paese convincono il management a rinunciare. Per i fan italiani non resta che pun-

tare sui concerti nelle città più vicine, come Zurigo e Monaco di Baviera, sperando magari che qualche agenzia viaggi si faccia carico dell'organizzazione.

L'ULTIMA PARTE DEL TOUR MONDIALE: 26 LUGLIO – 21 AGOSTO 1974

I concerti estivi negli Usa fungono anche da supporto all'uscita del triplo dal vivo WELCOME BACK MY FRIENDS…, che, nonostante bootlegs e trasmissioni radio/video di materiale analogo e in taluni casi identico, riscuote un grandissimo successo. Il disco vende per più di due milioni di dollari solo con le preordinazioni negli Stati Uniti e raggiunge la più alta posizione nelle classifiche di «Billboard» per un disco di ELP (quarto posto): all'epoca nessun disco triplo era mai arrivato così in alto. Tra le date ve ne sono alcune all'aperto: il 26 luglio al Rich Stadium di Buffalo, il 28 allo Yale Bowl di New Haven, il 4 agosto al Cleveland Stadium, il 10 al Charlotte Motor Speedway per l'August Jam Festival, mentre per il 17 è previsto un concerto al Roosevelt Stadium di Jersey City, spostato poi al 20. È l'apogeo della popolarità del gruppo e anche per questo vale la pena spendere qualche parola.

Il concerto al Rich Stadium di Buffalo, oltre a testimoniare il successo di ELP, porta fortuna al gruppo di apertura, i **Lynyrd Skynyrd**, che nelle settimane successive ottengono la prima importante affermazione nelle classifiche Usa con il singolo *Sweet Home Alabama*. Second on the bill è la **James Gang**. Il 10 agosto ELP partecipano come co-headliner all'August Jam Festival di Charlotte. Circa 250.000 le persone presenti… ne sarebbero bastate 70.000 per produrre degli utili! Si inizia alle undici del mattino con la **PFM**, aggiunta all'ultimo momento dato il forfait degli Eagles, mentre ELP suonano per penultimi, una scelta azzeccata: visti i ritardi accumulati, il concerto degli **Allman Brothers** termina alle due del mattino! Grossi problemi meteorologici si verificano invece per il concerto al Roosevelt Stadium con una serie di uragani con vento a velocità di oltre 150 km/h che danneggiano una parte dell'attrezzatura. Annullato anche il concerto previsto per il giorno dopo a Saratoga, dove erano attesi 20.000 spettatori (tutto esaurito). Lo spettacolo nello stadio viene infine tenuto il 20 agosto, che è anche una giornata davvero speciale per ELP: in mattinata a New York il presidente della Atlantic Records consegna al gruppo i dischi di platino per ognuno dei cinque album pubblicati fino a quel momento, dato che ciascuno ha superato il milione di copie vendute negli Stati Uniti. L'ultimo concerto del tour si svolge allo Spectrum di Philadelphia il 21 agosto davanti a 20.000 persone (sold out).

A suggellare l'anno *mirabilis* arrivano i risultati dei due più importanti referendum tra i lettori nordamericani, quello di «Circus» e quello di «Creem». In entrambi ELP si piazzano al primo posto per i gruppi live, quasi doppiando il numero di preferenze dei secondi classificati. Il grande sforzo organizzativo, creativo e mentale è stato ampiamente ripagato!

Zemaitis electric.

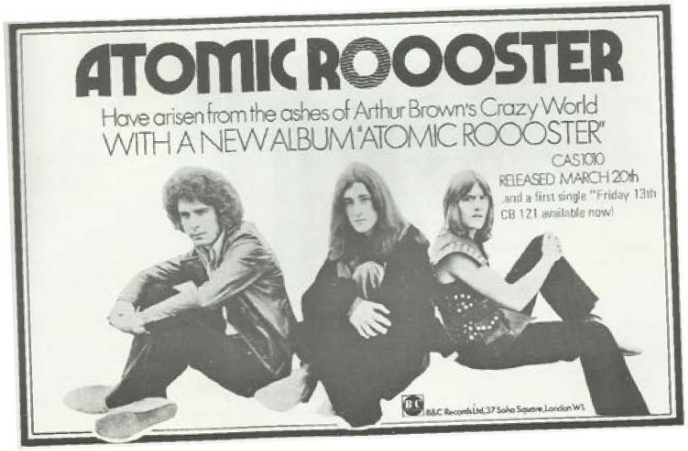
Sorridenti… così li vogliamo per l'ultima foto di questo articolo…

LA MORTE TI CAMMINA ALLE SPALLE

Il tastierista **Vincent Crane**, uno dei più oscuri talenti della scena inglese di fine anni Sessanta, nel 1969 forma gli **Atomic Rooster**. Di seguito vi presentiamo la discografia del gruppo (1969-1983), sospesa tra dark prog e fremiti hard & heavy. Il 14 febbraio 1989 Crane muore suicida.

Testo: **Giovanni Loria**

Agosto 2023. Il vostro solerte cronista si inerpica con la sua utilitaria sino ai mille metri di Cercemaggiore, ridente borgo medievale nel cuore del Molise, perché l'occasione è davvero imperdibile. C'è infatti un raduno motociclistico che, fra le mille attrazioni, prevede la consecutiva esibizione dei leggendari **Animals**, oggi arroccati attorno alla figura del batterista originale **John Steel**; dei gloriosi Nazareth, che attendevo con pazienza da quando, nel 1985, annullarono all'ultimo momento il previsto concerto capitolino; e soprattutto degli **Atomic Rooster**, di cui avevo ancora negli occhi una magnifica apparizione in Belgio di qualche anno prima. Ancora guidati da due membri storici, il cantante **Pete French** e il chitarrista **Steve Bolton**. I Rooster non deludono gli astanti, rinvigoriti dal sangue giovane del talentuoso tastierista (Adrian Gautrey) e della rinnovata sezione ritmica (Shug Millidge al basso e Paul Everett alla batteria), con una fiammeggiante esecuzione di tutti i loro classici degli anni che furono. Al ritorno a Roma, la consueta chiacchierata informale con il "maestro di cerimonie" Guido Bellachioma si risolve in modo inevitabile: "Guido, è arrivato il momento di raccontare sulle pagine di «Prog» le gesta di questa grande band!".



Sotto: pubblicità del primo album. A destra: poster del concerto londinese del 20 gennaio 2018. Nell'altra pagina: puzzle di foto "storiche" delle varie formazioni targate Atomic Rooster.

Nel 1969, l'inquieto **Arthur Brown** decide di mettere fine all'esperienza del suo **Crazy World**, un ensemble che al di là di un unico album e di un pugno di 45 giri, fra i quali il più fortunato è il gettonatissimo *Fire*, spintosi addirittura al primo posto delle classifiche di vendita britanniche, si è fatto notare soprattutto per l'eccitante connubio fra una psichedelia decisamente robusta e l'immagine di scena, legata agli inquietanti travestimenti del leader e a un palco addobbato con ogni genere di armamentario kitsch. **Vincent Crane** e **Carl Palmer**, che del "Pazzo Mondo" di Brown erano stati i principali architetti sonori, alle prese rispettivamente con tastiere e batteria, scelgono di proseguire assieme in un nuovo progetto che possa in qualche modo far rivivere le geniali intuizioni della navicella madre. Nascono così gli Atomic Rooster, completati dal giovane bassista e cantante Nick Graham.

ATOMIC ROOSTER (1970)

Il 29 agosto di quel medesimo 1969, il neonato terzetto appare per la prima volta in concerto al Lyceum di Londra, con gli ancora poco noti Deep Purple, che avevano da poco inserito Roger Glover e Ian Gillan nella line-up,

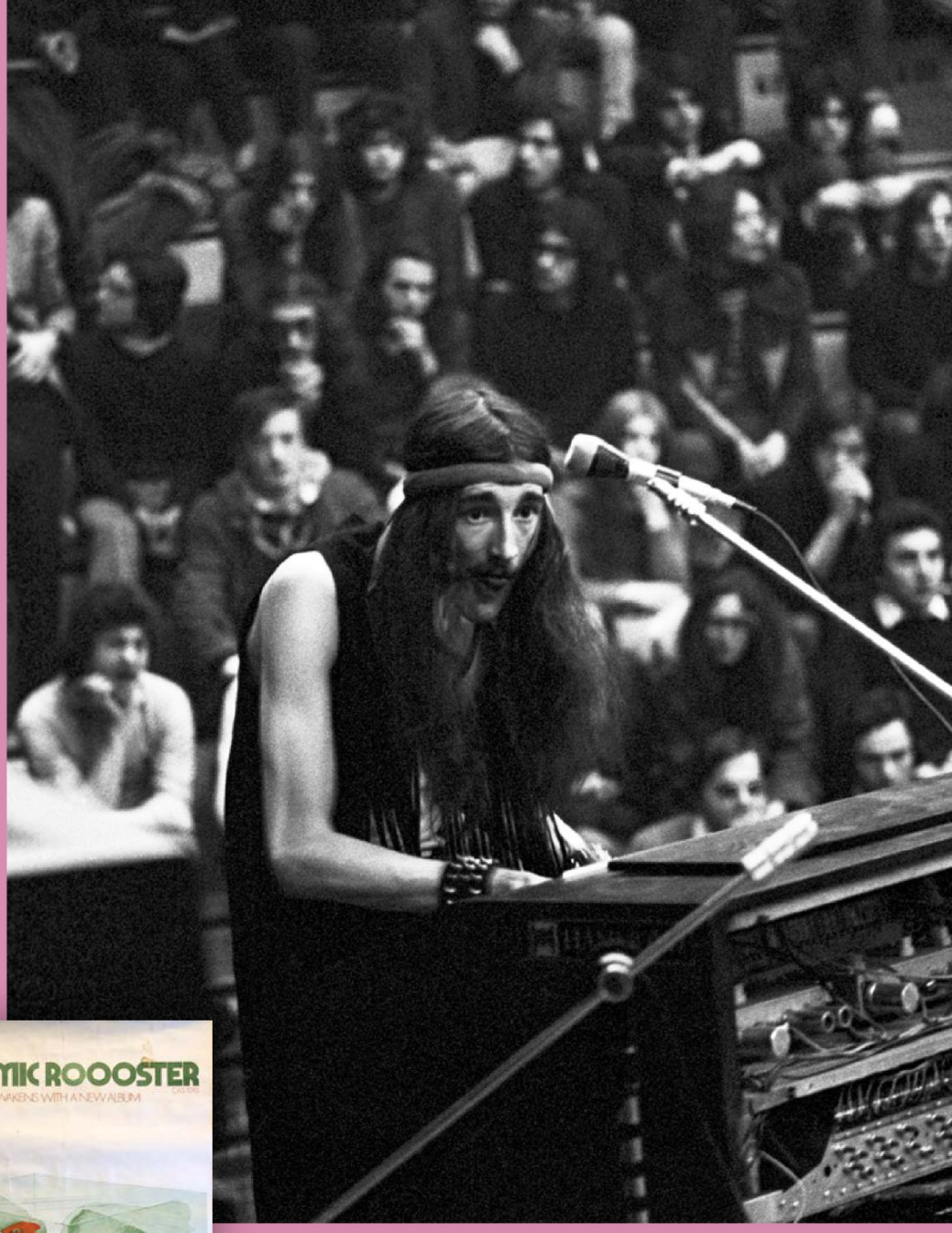
Copertine e label di 33 e 45 giri degli Atomic Rooster.

come band di apertura. È la prima di una lunga serie di infuocate esibizioni nel circuito dei club, che portano a un ravvicinato ingaggio da parte della B&C, una delle tante etichette minori nate in quel periodo gravido di fermenti socio-culturali, e dedite al rock progressivo. Nel febbraio successivo esce nei negozi l'eponimo album di debutto, che a tratti sembra rielaborare in chiave hard le atmosfere del Crazy World. Certamente alcune sezioni eseguite dalla affiatata ditta Graham/Palmer paiono dimostrare la comune infarinatura jazzistica, ma gran parte dei brani, nonostante l'assenza quasi totale della chitarra (le poche parti concesse alla sei corde vengono eseguite dal cantante), aderiscono compiutamente alla nascente scena del rock duro, come la violenta *Before Tomorrow* e l'eccellente opener *Friday The 13th*, scelta dalla label anche come singolo apripista. Le tastiere

sono al centro della tempesta sonora, e d'altronde il buon Vincent, firmando da solo quasi tutto il materiale, si erge immediatamente come *deus-ex-machina* del combo inglese. Ma la versatilità stilistica è, come da luminosa abitudine dei grandi dischi dell'epoca, una delle pietanze più prelibate: sorprendono ad esempio l'arrangiamento orchestrale, curato dallo stesso Crane, che arricchisce il sofferto blues *Broken Wings*, l'evocativo flauto (opera del polistrumentista Graham) della ballata *Winter*, ma soprattutto la pastiche progressiva *Decline And Fall*, posta in chiusura di questo convincente esordio. Poco dopo la pubblicazione, il Galletto atomico prova a estendersi a quartetto con l'ingaggio del chitarrista **John Cann**.

DEATH WALKS BEHIND YOU (1970)

Prova, appunto. Perché poco dopo Nick Graham saluta, sentendosi di fatto esautorato del ruolo di cantante e frontman. Saprà abbondantemente consolarsi entrando in corsa nei notevoli **Skin Alley**, versatile formazione minore, ma solo per fama, che nell'arco di quattro dischi transiterà da un suono memore di Caravan e Colosseum a pruriginose tentazioni hard e funk. Voi procuratevi almeno il più ortodosso e progressivo TO PAGHAM AND BEYOND (1970) e infilatevi nuovamente nel turbinio dei cambi di formazione degli AR. Il talento del giovanissimo batterista non è infatti sfuggito ai "marpioni" **Keith Emerson** e **Greg Lake**, che reduci rispettivamente dallo scioglimento dei **Nice** e dall'abbandono dei **King Crimson** hanno deciso di unire le forze nel più ambizioso supergruppo del decennio nascente: Palmer riceve a giugno la classica offerta che non si può rifiutare e nascono così gli ELP. Crane lo avvicenda provvisoriamente con l'amico **Ric Parnell** e dopo due mesi con **Paul Hammond**, all'arrivo del quale il rinnovato terzetto incide senza ulteriore indugio l'album numero due, che viene pubblicato dopo appena un mese. La prima novità che balza agli occhi è che Cann ha di fatto affiancato il tastierista nei compiti di compositione; John d'altronde non è uno sprovveduto, avendo già guidato gli **Andromeda**, una delle migliori band dell'hard prog underground albionico dell'epoca, con un ottimo disco omonimo (1969) su RCA (ben noto ai collezionisti per la sua rarità, ma più volte ristampato). Il nuovo lavoro dei Rooster parte davvero in quarta: l'organo introduttivo della title-track (morbosa e inquietante sin dal titolo!) e i cori ossianici che la contraddistinguono spostano il timone verso un eccitante ibrido fra hard, prog e dark sound, rendendo *ipso facto* DEATH… uno degli archetipi del versante più oscuro e maligno del rock, degno di guardare negli occhi l'iconico debutto dei **Black Sabbath** o gioiellini underground regalatici dai **Bodkin** o dagli americani **Salem Mass**. La sinistra immagine di copertina, che riproduce un dipinto di **William Blake** conservato alla Tate Gallery, *Nebuchadnezzar*, fa il resto. In seguito, l'album si assesta verso un eccellente, ma lievemente più prevedibile hard, imperniato su gustose sfide fra la chitarra di Cann, assai blackmoriana, e le tastiere del leader, con inevitabili riferimenti al sound che ha reso celebri **Deep Purple** e **Uriah Heep**. Spiccano in particolare il crescendo di *7 Streets*, che evidenza anche il talento del nuovo batterista, e la graffiante *Sleeping For Years*, mentre ancora una volta l'episodio più intenso e progressivo viene posizionato in chiusura, durante gli otto minuti di *Gershatzer*.



Crane prima di John Mayall (Palalido, Milano, 27 gennaio 1971). Renzo Chiesa: "Il concerto fu tenuto da Crane e Hammond, dato che Cann stava sdraiato a un lato del palco, incapace di suonare".

RENZO CHIESA

IN HEARING OF (1971)

La band rimane uno degli act più in vista del momento, grazie a un paio di singoli fortunati, *Tomorrow Night* (l'estratto più accessibile dal secondo album) e la nuova di zecca *Devil's Answer*, che in realtà era già stata provata con poca convinzione ai tempi di Palmer. Al momento di entrare in studio in vista del nuovo full length, Crane decide che la sua creatura deve affidarsi a un cantante solista, che possa avere una maggior presa sulla audience. La sua scelta ricade su **Pete French**, che aveva già fronteggiato la **Brunning Sunflower Blues Band** e soprattutto i seminali **Leaf Hound** nel loro unico album omonimo, LEAF HOUND (1970), di cui esiste anche la versione tedesca (GROWERS OF MUSHROOMS, 1971) con tracklist e copertina modificati. Il nuovo entrato è un ottimo cantante, dall'attitudine carismatica e dal timbro caldo, roco, profondo e blueseggiante, in grado di interpretare perfettamente sia i brani più hard rock (*Break The Ice*, *Head In The Sky*) che gli episodi più riflessivi, quali *The Price* e *Breakthrough*, dominate dal pianoforte, oppure le felpate *Decision/Indecision* e *Blacksnake*. Emerge prepotente una certa dicotomia stilistica, fra gli omaggi all'hard tellurico dei due precedenti lavori, e un inedito approccio quasi soulful, che par strizzare l'occhio a **Brian Auger**, non a caso uno dei dichiarati riferimenti, come stile tastieristico, di Crane. Il disco esce su Pegasus, una sottoetichetta della B&C che nel corso del suo breve cammino licenzierà l'esordio dei **Nazareth**, quello dei grandissimi **Three Man Army** dei fratelli Gurvitz, e uno dei migliori album di folk progressivo del periodo, l'unico parto dei **Fuchsia**. Al solito poi, le linee di basso sono eseguite da Crane con i pedali delle sue tastiere. Quel che è certo è il ridotto apporto compositivo di Cann, limitato alle due tracce più heavy, e che soffrendo alquanto l'ingresso di French, decide poco dopo l'uscita del disco di lasciare il gruppo, portandosi dietro Hammond.

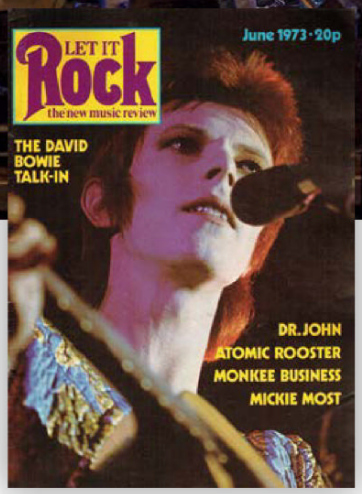
In alto: poster del festival al Forest Recreation Ground, palco di Nottingham (22 luglio 1972). In alto: copertina di «Beat Instrumental», mensile inglese (aprile 1972).

MADE IN ENGLAND (1972)

I due fuoriusciti mettono assieme gli eccellenti **Bullet**, presto ribattezzati **Hard Stuff**, assieme al virtuoso bassista **John Gustafson**, proveniente dai **Quatermass**, sfogando le loro pulsioni hard rock con due ottimi Lp pubblicati dalla Purple Records. Crane invece corre ai ripari richiamando alle armi l'amico Parnell e completando la formazione con il giovane chitarrista **Steve Bolton**. Con questa ennesima incarnazione la band prosegue inarrestabile la sua intensa attività concertistica, senza però più toccare i picchi di vendite dei primi lavori; gran parte del 1971 viene trascorso

«Genio, visionario, innovatore: così definiscono Crane molti di quelli che lo hanno incontrato nel suo viaggio musicale»

in tour, compresa la prima calata italica a fine febbraio, e una indimenticabile apparizione all'Oval Cricket Ground, in Gran Bretagna, aprendo per Faces e Who di fronte a quasi 70.000 spettatori. A fine anno, anche Pete French scende dalle montagne russe, scegliendo di trasferirsi negli Stati Uniti per guidare una rinnovata versione dei **Cactus** di Tim Bogert e Carmine Appice (canta sul loro quarto album, OT'N'SWEATY del 1972), e ad avvicendarlo arriva nientedimeno che il leggendario **Chris Farlowe**, fresco di scioglimento dei **Colosseum**. Non può sorprendere che nel nuovo lavoro, il primo licenziato dalla Dawn, storica filiale progressiva della Pye Records, l'hard degli esordi sia pressoché sparito, con le blande eccezioni di *Space Cowboy* e *All In Satan's Name*, un brano quest'ultimo nel cui titolo appare evidente il tentativo birichino di rifarsi alle tematiche sulfuree di DEATH WALKS BEHIND YOU. Siamo di fronte a un album ben suonato, elegante, inevitabilmente soul nelle ovattate parti vocali del Maestro Farlowe, con qualche episodio "brassato" (*Stand By Me*), una strizzata d'occhio al funk (*People You Can't Trust*), l'inevitabile omaggio al blues (*Little Bit Of Inner Air*) e una chitarra drammaticamente sepolta nel mix. Un rock dinamico, piacevole ma dalla consistenza della panna montata. Eppure, il bootleg italiano LITTLE LIVE ROOSTER, registrato a Londra nel 1972 e pubblicato dalla Hablabel nel 1988, sta lì a testimoniare che l'indomito Galletto, almeno dal vivo, è ancora assolutamente Atomico; fuor di metafora, picchia più duro, e dilata a dismisura le parti strumentali, decisamente più che su disco. Di MADE IN ENGLAND resterà a molti impressa soprattutto la suggestiva copertina originale, completamente guainata di tessuto jeans.



Nella foto: Atomic Rooster sul palco del *2Days Prog+1* di Veruno-Revislate (2 settembre 2022). In alto: «Let It Rock» (giugno 1973), mensile inglese, 35 numeri da ottobre 1972 a dicembre 1975.

NICE'N'GREASY (1973)

Il 1973 si apre con l'ennesimo rimpasto; l'insoddisfatto Bolton la-

ENRICO ROLANDI

scia la chitarra nelle sapienti mani di **Johnny Mandala**. L'album è un netto passo in avanti rispetto al predecessore, grazie ai graffi elettrici del nuovo arrivato, che convince su *All Across The Country* e *Voodoo In You*, sul rhythm'n'blues dissonante di *Goodbye Planet Earth* e sul funky malandrino di *Take One Toke*, con Parnell in gran spolvero. Per una volta Crane sembra fare un passo indietro: infatti le sue tastiere sono meno al centro del proscenio, con la notabile eccezione di *Ear In The Snow*. Farlowe è la prevedibile sicurezza, gli arrangiamenti orchestrali vengono confinati alla stucchevole ballata *Can't Find A Reason*, mentre il nervoso incedere di *Satans Wheel* chiude in gloria un altro lavoro convincente. Purtroppo però il pubblico, che in quegli anni ha davvero molto fra cui scegliere, non premia i nostri al botteghino; mentre la band è in tour arriva ferale la notizia che la Dawn ha rescisso il contratto. Così, dopo un concerto al festival Be-In di Napoli (19 giugno 1973), organizzato dagli Osanna, leggenda vuole che Crane scappi con la cassa, lasciando letteralmente a piedi i suoi compari. In realtà ci ha raccontato **Lino Vairetti**, ancora leader degli Osanna, che il concerto degli AT non è mai avvenuto proprio per il fatto che Crane scappa prima. Gli altoparlanti dell'organizzazione chiamarono il gruppo sul palco, che non si presenta. Il povero Parnell (che gli archivisti del prog britannico ricorderanno già dietro ai tamburi sull'album dei poco conosciuti Horse), per sbarcare il lunario, resterà a lungo in Italia, suonando con un paio di diramazioni della galassia **New Trolls**, segnatamente Ibis e Tritons, e poi con i **Nova** (progetto post-Osanna di Elio D'Anna e Corrado Rustici del Cervello). Mandala diventerà negli anni a venire discretamente conosciuto con il suo vero nome, **John Goodsall**, facendo parte dei **Brand X** di Phil Collins. In Germania, il nuovo disco esce su Brain con una copertina differente, raffigurante i nostri eroi disegnati alla guida di astronavi che in realtà, a uno sguardo appena più attento, altro non sono che giganteschi falli. La tracklist è inoltre differente, proponendo l'innocuo strumentale *Moods* e l'allegro rocker da pub fumoso *What You Gonna Do* al posto di *Goodbye Planet Earth* e *Satans Wheel*. A complicare ulteriormente le cose, questa seconda versione viene pubblicata anche negli USA ma con differente copertina e titolo, ATOMIC ROOSTER IV, perché quarto album degli AR uscito in America, non essendo mai stato stampato il primo full length omonimo.

VINTAGE COLOUR POSTER
sounds
ROOSTER VINCENT in the Talk-In
FRASER QUITS FREE
Stewart
Fleetwood
Sutch
McDowell
Pentangle

VINCENT CRANE talk-in
Interview by Jerry Gilbert
JOE COCKER and the CHRIS STAINTON BAND
Patto & Gerry Lockran
FRIDAY 21st and SATURDAY 22nd JULY at 8pm
Rainbow
"Arthur couldn't really adapt, he hasn't adapted now"

Hard Stuff: solid boogie style . . .
JOHN CANN

Nella foto: Pete French (*2Days Prog+1* 2022). Sotto: nel 1972 «Sounds» parla degli Atomic Rooster e degli Hard Stuff. Il settimanale inglese iniziò le pubblicazioni nell'ottobre 1970 e le cessò nell'aprile 1991.

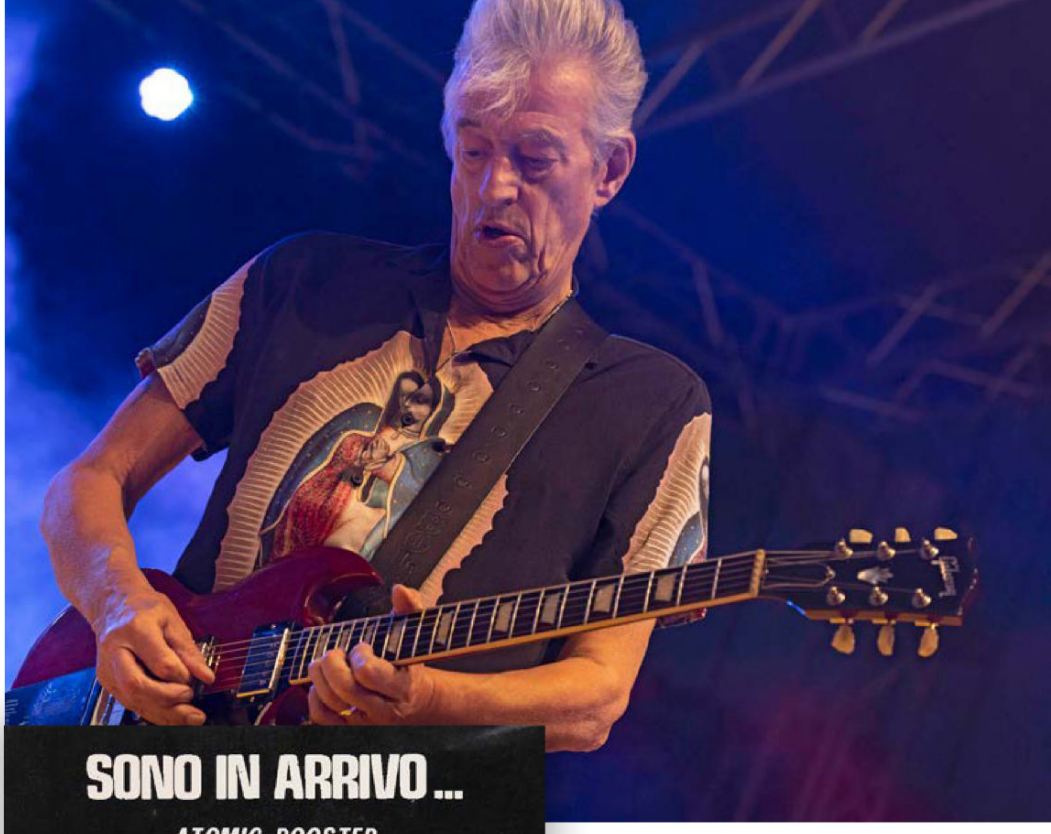
ATOMIC ROOSTER (1980)

Crane tira avanti senza contratto con la sigla Atomic Rooster fino a metà del 1975, con un ultimo, dimenticabile singolo (*Tell Your Story*) e qualche sporadico concerto in cui si fa accompagnare da alcuni membri dei **Sam Apple Pie**, discreta blues band con un paio di album all'attivo. Nella seconda metà del decennio fa il turnista, concedendosi saltuarie collaborazioni con vecchi amici quali **Peter Green** e l'antico mentore Arthur Brown. Ma nel 1980, inattesa, la gloriosa sigla viene riproposta a seguito del rinnovato feeling fra il tastierista e John Cann, che nel frattempo ha aggiunto un vezzoso "Du" fra nome e cognome. La EMI è lesta a offrire la sua sponda, pubblicizzando furbescamente la *reunion* presso il pubblico giovane come il ritorno della band che avrebbe influenzato i giovanissimi **Iron Maiden**, non casualmente compagni di etichetta e al momento artefici di una crescita inarrestabile. Completata la line-up con il batterista

Preston Heyman, i due antichi sodali provano ad attualizzare il suono di DEATH WALKS BEHIND YOU con brani che, al netto di arrangiamenti vagamente robotici in linea con il periodo storico, sono abbastanza godibili, come *She's My Woman*, *In The Shadows* o lo strumentale *Watch Out*; ma la verità è che i nuovi Atomic Rooster non recuperano il fascino arcano dei loro lavori storici e non sono abbastanza heavy per colpire il pubblico della New Wave of British Heavy Metal, relegando il pur competente sesto lavoro a una inevitabile oscurità. Eppure Crane e Cann per un po' sembrano crederci, tanto da avvicendare per un pugno di date Heyman con il veterano **Ginger Baker** e poi più a lungo con un altro cavallo di ritorno, Paul Hammond, con il quale vengono licenziati un paio di Ep per l'influente Polydor fra il 1981 e il 1982, PLAY IT AGAIN e END OF THE DAY, senza che si realizzi il progetto di un album completo con la medesima etichetta.

HEADLINE NEWS (1983)

Du Cann getta la spugna, ma Crane si concede un ultimo giro assieme a Hammond e a una serie di *special guests* più o meno prestigiosi alla chitarra: sul settimo e ultimo album in studio decide poco saggiamente di occuparsi anche delle parti vocali, mentre fra i solchi appaiono **Bernie Tormè** (già nella band di Ian Gillan), l'hendrixiano **John Mizarolli** (fresco reduce da un eccellente seppur inesorabilmente sconosciuto album solista, MESSAGE FROM THE 5TH STONE, 1982) e persino sua maestà **David Gilmour**, che in amicizia appare addirittura su quattro canzoni. Nonostante cotanto *parterre de roi*, si tratta di un disco mediocre, con diversi episodi atmosferici e tentazioni synth-pop. E per quanto possa apparire incredibile, persino le parti chitarristiche sono dimenticabili. Degna di menzione solamente *Machine*, che dopo un inizio con il freno a mano tirato, vede il tastierista disimpegnarsi in un crescendo virtuoso, dagli innegabili echi emersoniani, a tutti gli effetti l'ultima zampata del vecchio, e probabilmente ormai demotivato, leone. La storia si chiude, non troppo gloriosamente, con un ultimo pugno di date che, con in formazione Tormè e l'erculeo bassista **John McCoy** (altro reduce della band di Ian Gillan), toccano anche l'Italia, questa volta almeno senza che Vincent decida di fuggire nel cuore della notte con le tasche piene.



SONO IN ARRIVO...

ATOMIC ROOSTER

11/6	VERONA	TEATRO RISTORI	ore	21
13/6	FONTANIVA (PD)	CINEMA PALLADIO	»	21
14/6	COURGNE' (TO)	LE ROTONDE	»	21
15/6	TREVISO	TEATRO GARIBALDI	»	21
16/6	CAGLIARI	PALASPORT (insieme agli OSANNA)	»	21
17/6	VILLANTERIO (PV)	SILVER MODI	»	21
19/6	NAPOLI	POP FESTIVAL		
20/6	PALERMO	TEATRO POLITEAMA (con OSANNA e JUMBO)	»	17-21
21/6	MESSINA	PUERTO DE LA FIESTA (con OSANNA e JUMBO)	»	17-21

Nella foto: Steve Bolton (*2Days Prog+1* 2022). Sopra: pubblicità tour italiano 1973 su «Ciao 2001». Molte date di Napoli saltarono perché Crane si portò via la "cassa" con i soldi della band.

EPILOGO

Come sappiamo, il mediocre HEADLINE NEWS non rappresenta, per fortuna, il mesto ultimo capitolo nella storia di questa gloriosa proposizione albionica. Vincent Crane collabora al progetto **Katmandu** con Peter Green e Ray Dorset, e poi rimette in sesto il suo conto in banca suonando per alcuni anni con i popolari **Dexys Midnight Runners** (quelli del godibile tormentone *Come On Eileen*), per poi, incredibilmente, pianificare una nuova *reunion* del Galletto con l'eterno partner-in-crime John Du Cann; *reunion* che resta confinata nell'alveo delle illusioni quando il giorno di San Valentino del 1989 Vincent viene trovato senza vita nel suo appartamento, appena quarantacinquenne, probabilmente suicida, vittima di una overdose di barbiturici. Una fine triste ma probabilmente non imprevedibile per un uomo cui erano stati diagnosticati bipolarismo e frequenti esaurimenti nervosi già dagli anni Sessanta, tanto da venire ricoverato per alcuni mesi (durante la sua permanenza nel Crazy World of Arthur Brown) in un ospedale specializzato nella cura delle malattie mentali a Banstead, città che avrebbe poi dato il titolo a una delle prime composizioni dei Rooster. Nel 2008, esce in sordina HOMEWORK per la Angel Air, una serie di demo registrati fra il 1979 e il 1981, in parte scarti del disco rilasciato per la EMI, in parte possibili inclusioni nel mai realizzato album per la Polydor. Arriviamo infine ai giorni nostri, quando il mai sopito interesse di una cospicua fetta di pubblico, e il permesso concesso dalla vedova di Crane porta Pete French e Steve Bolton (già assieme nel corso del tour del 1971) a rimettere in pista una dignitosa, credibile nuova versione degli Atomic Rooster, con giovani e affamati musicisti a completare i ranghi, tra i quali il tastierista Adrian Gautrey, che ripropone abilmente il tocco vintage dell'illustre, inimitabile predecessore, compreso il caratteristico altoparlante rotante Leslie. Il modo migliore per tenere vivo il ricordo di un talentuoso musicista e della sua illustre creatura.

> «Vince Crane era il proverbiale mago pazzo, sembrava un personaggio de *Il Signore degli Anelli*»
>
> Donal Gallagher (AR roadie)

ENRICO ROLANDI

PINK FLOYD LIVE BOOK 1965-1973

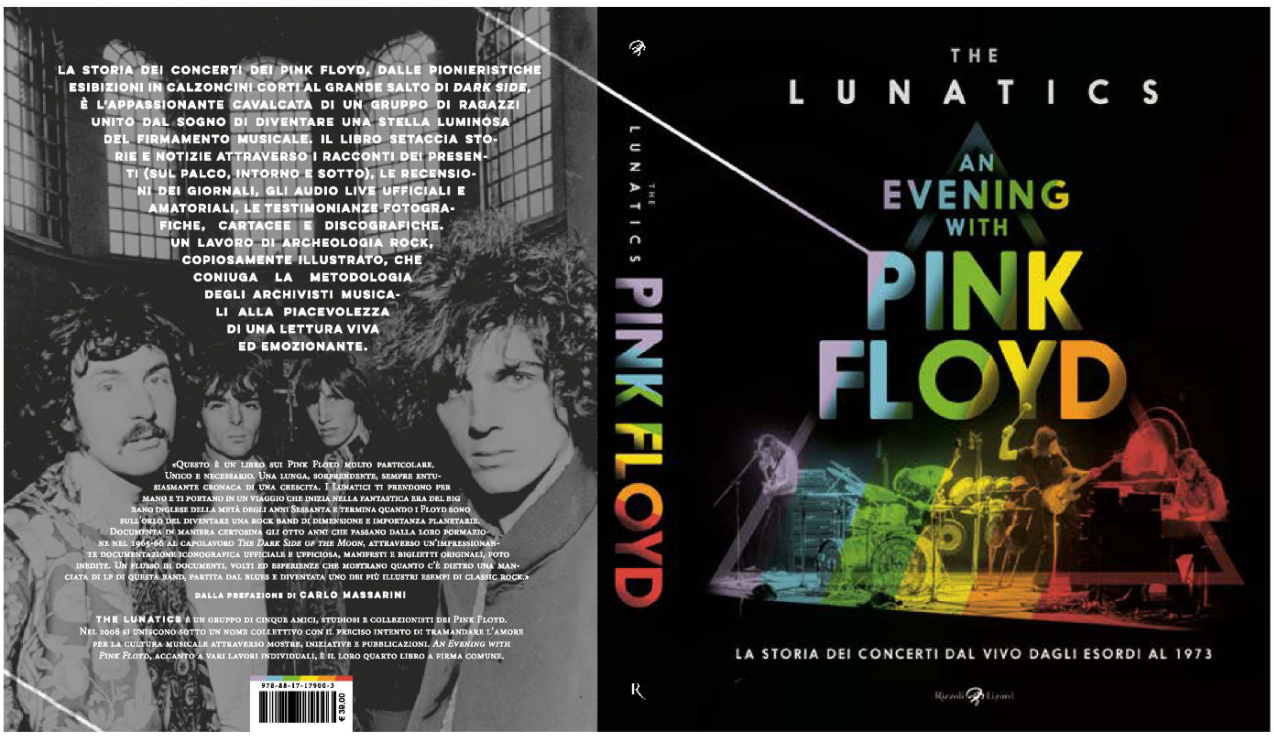
Esce in questi giorni il nuovo libro della saga floydiana dei **Lunatics**: *An Evening with Pink Floyd*, edito nella collana Lizard per la Rizzoli.

Testo: **The Lunatics**

Il nuovo lavoro è un appassionante viaggio live in giro per il mondo, ovviamente sui palchi che hanno visto la band inglese prima debuttare nei ruggenti anni Sessanta, poi crescere e affinarsi sulla scia dei successi discografici dei primi anni Settanta: dall'epoca giovanile di Cambridge ai primi contest musicali londinesi, attraverso la rampa di lancio dell'Ufo Club fino alle tournée europee, americane e in Oriente, la storia testimonia la crescita esponenziale di una band avvinghiata al sogno di fare il grande salto verso il firmamento del rock. In questa anteprima del libro riportiamo il pionieristico lancio dal vivo di THE DARK SIDE OF THE MOON durante il tour inglese di gennaio 1972 e il successivo in Giappone: è il battesimo della suite, ancora in fase di rodaggio e completamento. Un capolavoro che in breve avrebbe stravolto destini e traiettorie del gruppo incidendone il nome nella pietra.

Il libro setaccia storie e notizie attraverso i racconti dei presenti (sul palco, intorno e sotto), le recensio-

La copertina del libro *An Evening With Pink Floyd – La storia dei concerti dal vivo dagli esordi al 1973* dei Lunatics, in libreria dal 21 novembre 2023.



I Pink Floyd nel camerino di via Tagliamento in attesa del loro esordio (archivio The Lunatics) e volantino degli show pomeridiani al Piper Club, 18 e 19 aprile 1968.

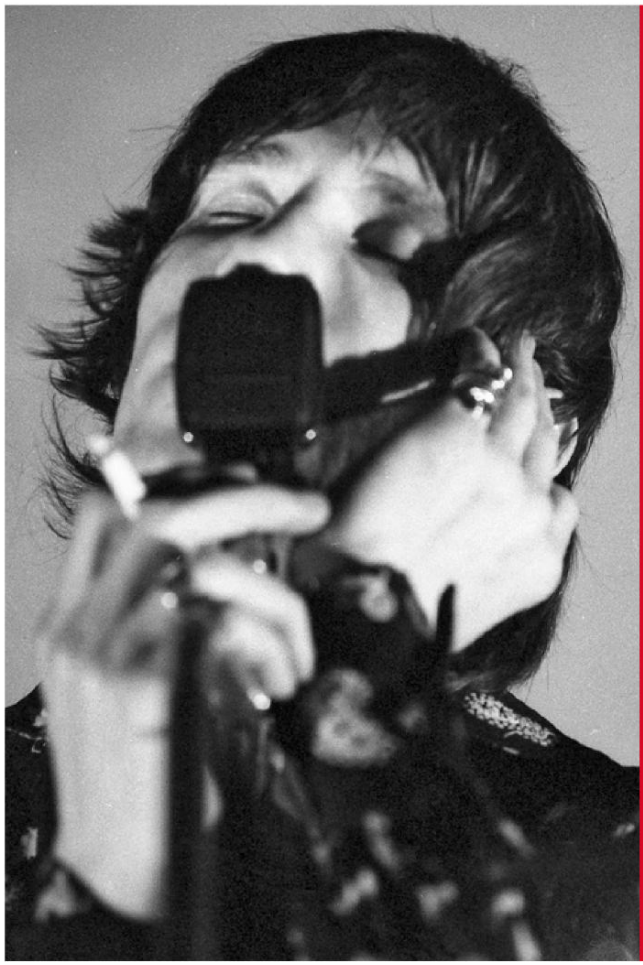
ROMA 1968 FOTO INEDITE (PIPER CLUB/ PALASPORT)

ni dei giornali, gli audio live ufficiali e amatoriali, le testimonianze fotografiche, cartacee e discografiche. Un lavoro di archeologia rock, copiosamente illustrato, che coniuga la metodologia degli archivisti musicali alla piacevolezza di una lettura viva ed emozionante. The Lunatics sono cinque amici, studiosi e collezionisti dei Pink Floyd. Nel 2008 scendono in campo a nome collettivo con il preciso intento di tramandare l'amore per la cultura musicale attraverso mostre, iniziative e pubblicazioni. *An Evening with Pink Floyd*, accanto a vari lavori individuali, è il loro quarto libro a firma comune.

1972: Il lato oscuro della luna

È l'anno buono per lucidare le mostrine e aspirare alla definitiva consacrazione mondiale, un sentore di quelli che è meglio stare zitti e pedalare, ma che trova ripetuti riscontri quotidiani: tutti gli ingranaggi sembrano trovare il loro naturale incastro, il timone punta a dritta e i venti favorevoli gonfiano le vele.

I **Pink Floyd** alla boa del 1972 hanno tra le dita un diamante da sgrezzare, ma dalla caratura che abbaglia: una suite di tre quarti d'ora tirata su in poco meno di un mese, legata da un filo concettuale unitario e costituita da varie canzoni in fase di guarnizione. Le grandi manovre di intaglio e assemblaggio della suite, con prima mano di levigatura, avvengono dal 3 al 15 gennaio 1972 in una sala prove londinese al 47 di Bermondsey Street, all'epoca affittata da un collaboratore dei Rolling Stones. È situata all'interno di un magazzino squalliduccio e poco illuminato, ma a quanto pare la lampadina delle buone idee illumina la scena: le canzoni evolvono nell'arrangiamento dotandosi anche di parole, il tutto seguendo le linee guida decise qualche settimana prima nel cucinino di **Nick Mason** a Camden Town. Titolo per il debutto dal vivo: *The Dark Side of the Moon – A Piece for Assorted Lunatics*.
Basta l'elenco dei brani per accorgersi di come la visione della cosa proceda lineare e senza fronzoli. Cose come: Respira, Tempo, Religione, Denaro. Temi fissati, chiari e diretti. Maneggiati con mestiere da un **Roger Waters** che ha definitivamente traghettato le sue indagini sulla terraferma, scansando i voli di fantasia e ponendo l'uomo al centro della scena. Se i primi sintomi di questa evoluzione si erano riscontrati in alcuni brani passati (da *If* a *Fearless*, attraverso gli occhi degli sconosciuti che si incrociano per strada in *Echoes*), ora l'approccio introspettivo permea l'intero lavoro. Roger Waters sulle colonne del settimanale inglese «Sounds»: "*È più teatrale di qualsiasi* cosa abbiamo mai fatto prima. *È più letterale, non astratto* come le cose precedenti. Sì, è più concettuale. Siamo diventati concettuali". THE DARK SIDE OF THE MOON è quindi la nuova, appetitosa, portata della casa; cucinata e insaporita con sagacia, arricchita di campionature preparate ad arte per esaltare il nuovo impianto sonoro, ma non ancora alla giusta cottura. Da principio risulta ancora un po' ruvida e scostante, vuoi anche per la velocità di accorpamento per stare al passo con le scadenze. Il diktat è presentarla a partire dal 20 gennaio durante la prima data del tour inglese a Brighton; forse un po' raffazzonata, magari con alti e bassi nelle giunzioni. Ma strutturata con coerenza e incasellata nella sequenza definiti-



ROMA 1968
FOTO INEDITE

A 55 anni di distanza da quegli storici concerti romani, The Lunatics hanno avuto la fortuna di localizzare numerose foto inedite, alcune delle quali sono state inserite nel volume *An Evening with Pink Floyd*, in libreria a partire dal 21 novembre 2023. Il fotografo, che ha conservato per così tanti anni questi negativi ignaro del loro valore storico, è **Alessandro Dionisi-Vici**, che ebbe la fortuna di assistere ai concerti dei Pink Floyd sia al Piper Club che al Palaeur. La foto di Waters raccoglie il momento in cui è sul palco del Piper Club di Roma (18/19 aprile 1968) mentre canta *Set The Controls For The Heart Of The Sun*, ovviamente con l'immancabile sigaretta tra le dita. Lo scatto fa parte di un rullino che contiene sedici scatti di quella storica serata.
La foto a colori dei Pink Floyd (pagina 43), raccolta al Festival Pop di Roma del 6 maggio 1968, mostra Waters in favore di cinepresa mentre Gilmour sorride rivolto verso il pubblico. Sullo sfondo, le gradinate del Palasport dell'Eur di Roma. Lo scatto fa parte di un rullino di ventidue fotografie che testimoniano lo sfortunato festival romano.

I Pink Floyd a Roma nel 1968: volantino e poster per i concerti al Piper Club e programma del festival al Palaeur.

ROMA 1968 FOTO INEDITE (PIPER CLUB/ PALASPORT)

The Lunatics
An Evening *with* **Pink Floyd**

La storia dei concerti dal vivo dagli esordi fino al 1973

1955-1965
21 | Primi vagiti, concerti e band giovanili
24 | L'esordio dal vivo di David Gilmour con i Newcomers (1963)
27 | L'esordio di Mason, Waters e Wright (autunno 1963) - Sigma 6
28 | The Abdabs (primavera 1964)
30 | Those Without – la prima vera band di Syd Barrett (1964-1965)
31 | Gilmour inizia con i Jokers Wild, Barrett raggiunge Waters a Londra
32 | Alla conquista di Londra
36 | 1965: prove tecniche di Pink Floyd
38 | Primi audizioni e locations
40 | Jokers Wild e Pink Floyd due volte sullo stesso palco

1966
43 | L'anno della rivoluzione
45 | La nascita del Pink Floyd sound e gli eventi sponsorizzati al Marquee
47 | Due manager d'assalto scritturano i Pink Floyd
48 | Notting Hill e la London Free School
49 | I primi concerti del Pink Floyd alla All Saints Church Hall
52 | Il lancio di «I» alla Roundhouse di Londra
58 | Il ritorno alla All Saints Hall e la nascita della Blackhill Enterprises

1967
63 | Dall'UFO Club alle porte dell'alba
66 | Dai primi mesi del 1967 al lancio di *Arnold Layne*
76 | Alle porte dell'alba al *14-Hour Technicolor Dream*
83 | *Games for May*: misero freak nella Londra bene
88 | Esordio e alla Bbc tra le grinfie di Hans Keller
90 | "Sun Rady Play", la Summer Of Love e la rivalsa nazionale
91 | *A Top Of The Pops*, una Barrett e un altro Barrett
95 | Esce *The Piper*, ma i Floyd sono in difficoltà
100 | Sessanta e 1967, storia di un tenero ritrovato
103 | L'esordio radiofonico a Bbc Radio 1 a *Top Gear* da John Peel
107 | Il primo tour americano: appuntamento mancato con il successo
110 | Fine 1967: il *Jimi Hendrix Package Tour* e il tramonto di Syd
115 | All'Olympia, il canto del cigno di Barrett in tre secondi di pellicola

1968
123 | Prove di decollo senza Syd
125 | Febbraio-aprile 1968: un nuovo inizio
128 | La prima in Italia: i Floyd al Piper Club di Roma
132 | L'audio inedito del *First European International Pop Festival* di Roma
137 | Il maggio 1968: Parallino e Farnsaio di Amsterdam, poneriggio e sera
142 | Giugno 1968 e la grande svolta di Hyde Park
145 | Luglio 1968: il secondo tour negli Usa
154 | Gli ultimi mesi del 1968

1969
165 | Il cambio di passo del 1969
166 | Gennaio-marzo 1969: dal vivo i grandi classici del gruppo
170 | 27 marzo 1969: la folle serata di uno studente: alla fin, James Hall di Chesterfield
172 | Il disco live di *Tonsangamma*
174 | Gli spettacoli di *The Man And The Journey* in Inghilterra
178 | La suite *The Man* alla Royal Festival Hall
179 | La suite *The Journey* alla Royal Festival Hall
184 | Altre testimonianze dal tour di *The Man And The Journey*
186 | 20 luglio 1969: i Pink Floyd e la luna
189 | 9 agosto e 17 settembre: una porta (e mezzo) da Amsterdam
193 | Gli ultimi mesi del 1969: Frank Zappa, *Tonsangamma* e Michelangelo Antonioni

1970
208 | Lullabelle III alla conquista del mondo
215 | La prima tournée americana del 1970
228 | 27 giugno 1970: la prima di *Atom* con coro e orchestra al Festival di Bath
224 | Ai festival estivi dell'estate Settanta ne succedono di cotte e di crude
230 | Ritorno a Hyde Park e i festival francesi cancellati
236 | I festival francesi affidabilmente e i disgraziatissimi di Parigi
237 | La seconda tournée americana del 1970 e l'uscita di *Atom Heart Mother*
243 | Il ritorno in Europa e le prime due storiche date a Montreux
249 | 22 dicembre 1970: *La colonna psichedelica* di Sheffield

1971
257 | Da *Atom* a *Echoes* mentre il mondo aspetta
262 | I primi passi dal vivo della futura "Echoes" (Norwich, Crystal Palace e tour europeo)
268 | 15 giugno 1971: l'affascinante concerto all'Abbazia di Royaumont
270 | Ritorno in Italia: Brescia e Roma 1971
277 | Le ultime date del tour europeo (Amsterdam Free Concert e Ostenda)
279 | Alla conquista dell'Oriente: la prima tournée in Giappone
282 | Australia 1971: i concerti a Melbourne e Sydney
285 | Da Montreux al Nord Europa (Stoccolma e Copenaghen)
286 | 4-7 ottobre 1971: le storiche riprese all'anfiteatro di Pompei
290 | Il massacrante tour americano del 1971
298 | Primi passi sul lato oscuro della luna

1972
309 | Il lato oscuro della luna
310 | Lo sfortunato esordio di *Dark Side* a Brighton
313 | Le altre date del tour inglese (mentre "Eclipse" diventa *Money*)
320 | Tra Schroeder e il Giappone
324 | Il primo tour americano del 1972 (West Coast)
327 | Berlino, Germoshtim, Amsterdam Rock Circus e il recupero di Brighton
331 | Grandi novità nel doppio recupero di Brighton
332 | Peter Clifton, Brighton, la luna e il film su *Dark Side*
333 | Il secondo tour americano del '72. East Coast, Los Angeles Hollywood Bowl e Canada
337 | Nuove tracce e *Dark Side*, l'uscita di Dick Parry a Londra e tour europeo
346 | I Floyd e il balletto di Roland Petit

1973
355 | L'Olimpo del rock
356 | Primavera 1973: prove di decollo guardando all'America
358 | *Dark Side* in tempo di lancio: il primo tour del Nord America
361 | 17 marzo 1973: una serata speciale alla Radio City Music Hall di New York
364 | La ultime date negli Stati, mentre *Dark Side* fa il botto
366 | Londra, 18 e 19 maggio all'Earl's Court: il debutto dell'opera che si schianta sul palco
370 | Giugno 1973: ritorno negli Stati da *cassettes of rock*
374 | Luglio-ottobre 1973: ch'la fla alla porta, ma i Floyd ripiegano
376 | A Londra con i Soft Machine, cinque anni dopo

Introduzione
13 *Ricordare e ricominciare*
14 *Fratture generazionali*
16 *Rock 'n' roll e beat generation*
18 *L'Inghilterra è ossessa del rock*

I Pink Floyd al Palaeur nel 1968. L'indice del nuovo libro dei The Lunatics. A destra, l'annuncio dell'UK Tour del 1972 sulla stampa inglese.

va. Poi pian piano si vedrà. Il metodo è ormai consuetudine: come per *Atom Heart Mother* o *Echoes*, si tratta di sfangare il noviziato dal vivo, ottenere migliorie in corsa e approdare in studio con l'abito cucito su misura. Un lungo viaggio (solo nel 1972 le date dal vivo sono ottantacinque, con la lunga suite ad aprire le danze ogni sera) che staccherà il biglietto al successo planetario del gruppo. In parallelo c'è un intero spettacolo da architettare, con prove generali (e ulteriori migliorie musicali) che avvengono dal 17 al 19 gennaio al Rainbow Theatre di Londra, la stessa se-

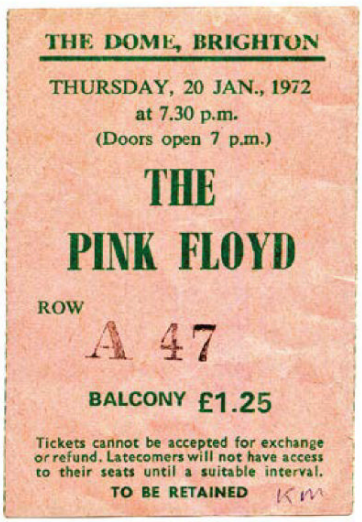
Due programmi non ufficiali che contenevano i testi della nuova suite presentata dai Pink Floyd, distribuiti al pubblico dei concerti inglesi del gennaio-febbraio 1972.

de dove a febbraio la band terminerà in pompa magna la tournée casalinga. La venue è di assoluto pregio: sorge negli anni Trenta come Finsbury Park Astoria, uno dei cinema più grandi del mondo, poi nel ventennio che va dai Sessanta agli Ottanta apre ai concerti dei più grandi nomi, cambiando prima dicitura in Odeon, poi in Rainbow sotto l'egida della Rank Organisation (da metà anni Novanta è una chiesa pentecostale). Forte di investimenti poderosi, il gruppo trasforma il teatro in una fucina di nuove meraviglie e punta a tramortire i sensi sfoderando un impianto di amplificazione Wem collegato a un banco di missaggio a ventotto canali. È un vero salto coi trampoli, considerando che la propagazione del suono supera l'antesignano effetto dell'Azimuth Coordinator a favore di un'immersione totale di tipo quadrifonico. **Richard Wright** alla rivista inglese «New Musical Express»: "Usiamo un PA Kelsey Morris che utilizza amplificatori lineari di fase e il mixer costruito dalla Allen & Heath. Poi amplificatori Hiwatt collegati Wem, apparecchi Binson Echorec, organo Hammond, organo Farfisa, pianoforte elettrico Fender, chitarre Fender, batteria Ludwig, registratore a quattro piste e sette altoparlanti quadrifonici. Questi cinque anni sono stati spesi per migliorare la qualità delle nostre attrezzature e ora abbiamo un sistema eccellente, ma siamo sempre alla ricerca di cose nuove". A ruota Mason, fra le pagine di un altro numero della stessa rivista: "L'obiettivo è cercare di rendere l'intero sistema estremamente compatto e versatile, in modo che l'organo, la chitarra, la voce o la batteria, o qualsiasi altra cosa, possano essere inseriti nel sistema e che tutto esca attraverso il banco di missaggio commutandosi in quadrifonico o stereo o doppia traccia". Scappa un sorriso a ripensare al retro della copertina di UMMAGUMMA, dove la band ostentava in formazione Phantom l'intero parco attrezzature dell'epoca, così come va detto che, ancora alla fine del 1971, il materiale occupava la stiva di un camion. Ora la mole di roba è a dir poco elefantesca. Wright avrebbe detto laconicamente: "Cristo, ma io devo solo suonare un organo!".

L'altro versante fondamentale è quello del light show, accantonato da alcuni anni per via dell'impossibilità di adattamento tecnico del vecchio impianto alle differenti sale da concerto, ma ora riportato con forza al centro della scena. Il nuovo sistema è composto da due rack di otto luci posizionate ai lati del palco, a loro volta sormontati da fari girevoli gialli. Strutture che all'occorrenza possono salire in alto a comando. Soprattutto sono materiali adattabili con una certa maneggevolezza, il che cambia radicalmente gli estremi della faccenda; il *deus ex machina* che opera dietro alla consolle è lo scenografo americano **Arthur Max** (il cognome originale è Shafransky), noto per aver lavorato al festival di Woodstock e oggi assiduo collaboratore del regista Ridley Scott. I Floyd l'avevano incontrato al Fillmore East di New York nel settembre 1970, persuadendolo agli inizi del 1972 a raggiungerli a Brighton per l'esordio del tour inglese. Max è uno che la sa lunga: dotato di indubbia esperienza, è capace di proporre un light show elaborato e perfettamente sincronizzato con la musica, controllato dallo stesso tecnico e da un paio di suoi collaboratori. Riassumendo: fra impianto audio, strumentazione e parco luci si raggiungono la bellezza di nove tonnellate di attrezzatura, trasportate su gomma da tre furgoni Avis. La squadra dei tecnici di riferimento, inoltre, sale a sette unità: Arthur Max alle luci, il terzetto **Adamson-Goldman-Scott** nella crew dedicata al palco, infine **Mick Kluczynski** e **Peter Watts** (il responsabile) al compartimento sonoro. Una famiglia allargata, stretta intorno a quattro musicisti che dopo anni di affinamento e crescita simbiotica sentono di lambire coi polpastrelli l'occasione di una vita. Zitti e pedalare, dicevamo, ma l'orologio della storia ormai rintocca la sua ora: è tempo di andarsi a prendere il mondo.

Lo sfortunato esordio di *Dark Side* a Brighton

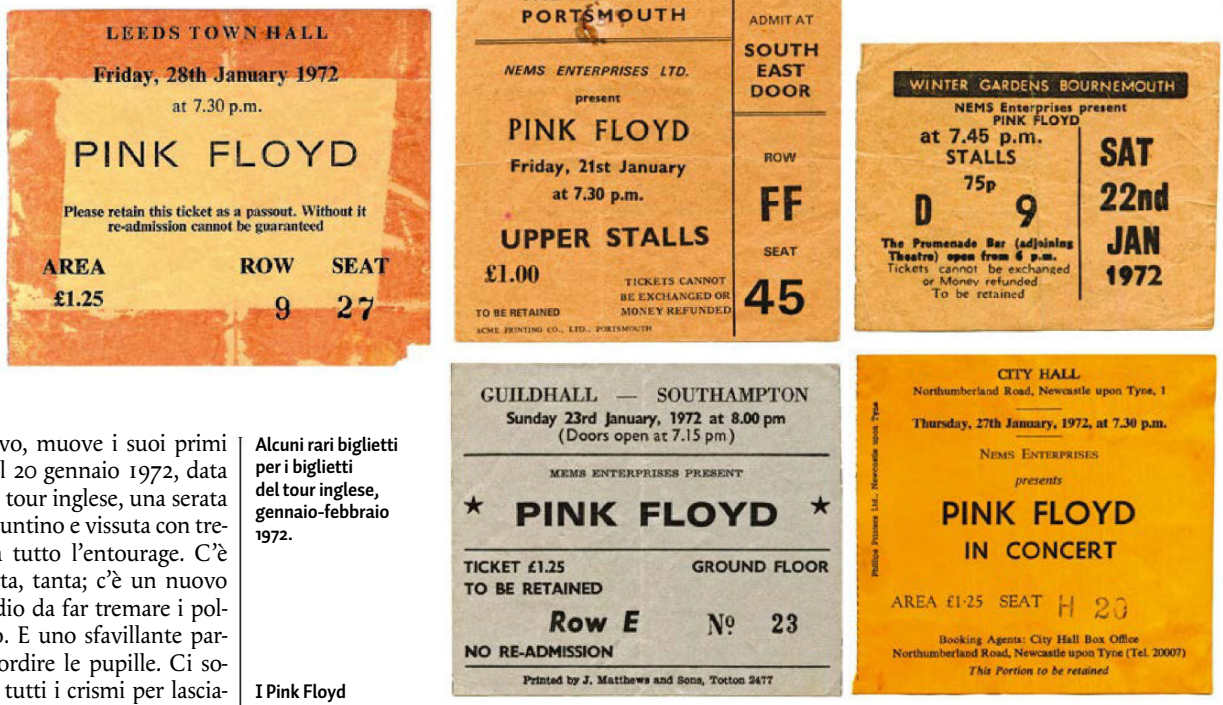
Dome Centre di Brighton, un imponente complesso artistico dall'architettura merlettata che si affaccia su Church Street. Fra le sue mura, oltre al Corn Exchange e ad altri padiglioni, c'è un teatro circolare di raffinata eleganza (Concert Hall) che nel 1972 può contenere poco più di duemila posti; la visibilità è ottimale da ogni seggiola, l'ambiente è regale quanto le sue origini. La storia di *Dark Side*,


THE DOME, BRIGHTON
THURSDAY, 20 JAN., 1972
at 7.30 p.m.
(Doors open 7 p.m.)
THE
PINK FLOYD
ROW
A 47
BALCONY £1.25
Tickets cannot be accepted for exchange or refund. Latecomers will not have access to their seats until a suitable interval.
TO BE RETAINED

TONY STEWART AT THE DEBUT OF PINK FLOYD'S NEW MASTERWORK
Electric chaos, but just great
The piece is related to the pressures that form on us and other people generally. That's the rough theme—Nick Mason.
JIMI HENDRIX on film CAT MOTHER JIMMY+VELLA on stage "JIMI PLAYS BERKELEY"

Pink Floyd have gone mental
DISASTER

Brighton 20 gennaio 1972, l'esordio dal vivo di "The Dark Side of the Moon" raccontato dai settimanali «New Musical Express» e «Sounds». A sinistra, il biglietto di quel concerto.



Alcuni rari biglietti per i biglietti del tour inglese, gennaio-febbraio 1972.

quella dal vivo, muove i suoi primi passi qui. È il 20 gennaio 1972, data d'esordio del tour inglese, una serata preparata a puntino e vissuta con trepidazione da tutto l'entourage. C'è musica inedita, tanta; c'è un nuovo impianto audio da far tremare i polsi, gigantesco. E uno sfavillante parco luci da stordire le pupille. Ci sono insomma tutti i crismi per lasciare una zampata memorabile, ma dal bussolotto della sorte quella sera salta fuori la pallina nera: una registrazione amatoriale ci concede il lusso di un primissimo assaggio della nuova suite, anche se a un certo punto la tecnologia smette di collaborare e la band deve fermarsi, cambiando la scaletta in corsa. Partiamo dal principio, però. E dai battiti cardiaci

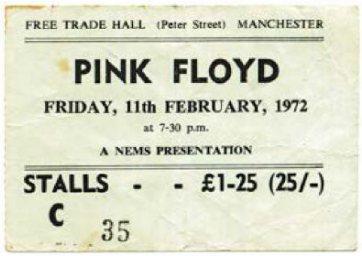
I Pink Floyd presentano *Atom Heart Mother* ad Hyde Park con coro e orchestra il 18 luglio 1970.

JOHN BAXTER

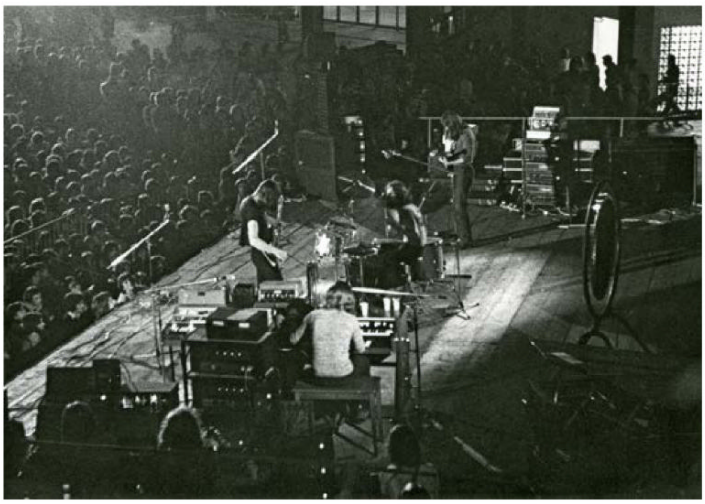
(la futura *Speak To Me*) che riecheggiano in quadrifonia nella sala (seguiti da un suono di sirena prodotto dal sintetizzatore), preludio alla prima storica esecuzione di *Breathe*. La sequenza non è quella che passerà ai posteri sul futuro disco, ma un'ancestrale successione di pulsazioni arricchita di fragori arcani. Per farsi un'idea bastano i primi due minuti su sfondo nero che aprono il film *Pink Floyd: Live at Pompeii*.

Poi c'è il brano, e l'andazzo è già molto simile alla versione definitiva; a parte l'assenza di chitarra slide ci sono piccoli dettagli nel cantato da cesellare (cose come: "*Look around, dig your own ground*" o "*For long you fly and high you fly*") e un giro di basso da ammorbidire, ma di base *Breathe* è già completa. Diverso discorso per la successiva *The Travel Sequence*, che con la futura *On The Run* condivide giusto il tema concettuale di fondo (i tormenti patiti durante i continui spostamenti aerei, la paura di morire), ma che dal lato musicale non è nemmeno una lontana parente del-

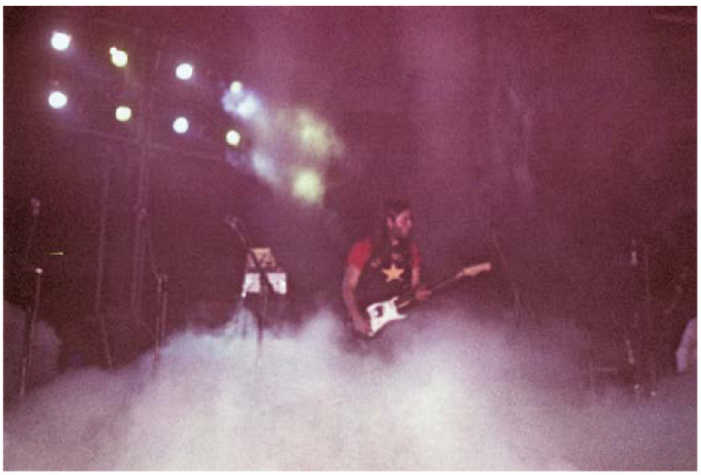
Inserzioni e biglietti per i concerti inglesi, gennaio-febbraio 1972.



Sul palco di Brescia il 19 giugno 1971 (foto di GianCarlo Ricciardi) e alla Earl's Court di Londra, 18-19 maggio 1973.



NIGEL BRAGGER



la sua versione finale, quella tutta sintetizzatori e suoni campionati. Al momento è un viaggio strumentale sorretto dal ruggito della chitarra di **David Gilmour** (con qualche tentazione funky), che inquadra più razionalmente la fuga improvvisata su *The Embryo* a Cincinnati. Il ritmo è abbastanza tirato, con briose incursioni di tastiera. È la volta di *Time*. L'intro scandita dal ticchettio simulato col basso è un pelo più lunga (non ci sono ancora sveglie e pendoli) e l'arrangiamento ritmico non ha ancora trovato una quadra soddisfacente: manca, infatti, il tambureggiare dei rototom in avvio (giusto un accenno) e non vi è traccia del secco stacco di batteria che apre la strofa. Durante il cantato di Gilmour inoltre, eseguito con tonalità basse, c'è un po' di adagiamento generale che sa di ruote sgonfie. Qualche frase è parzialmente diversa, come "*Laying supine in the sunshine*"; l'assolo di chitarra, infine, c'è ma è in fase di semina, ben lontano dagli approdi finali. La successiva *Home Again* (*Breathe Reprise*), chiude circolarmente la prima parte della suite: attacca in modo molto familiare, pur ancora priva di testo, poi si inerpica in un'inedita fase "scat" in cui Gilmour propone una fuga di chitarra doppiata dalla voce. Tocca a *Religion*, l'antesignana di *The Great Gig In The Sky*: strumentale che riassume intuitivamente le pressioni esercitate sulla massa da confessioni e pratiche devozionali. Al Dome di Brighton il pubblico è pervaso da una sequenza di accordi d'organo dal sapore liturgico e da una seconda fase con veroniche arabeggianti ("Le luci intanto, appena dietro le apparecchiature, si sono elevate come un ascensore", scrive il «New Musical Express»), mentre dalle casse riecheggiano preghiere e citazioni bibliche tratte dalla *Lettera agli Efesini* di San Paolo. La voce è di **Malcolm Muggeridge**, giornalista radiofonico convertito al verbo cristiano conduttore di un programma domenicale di Bbc Tv1 intitolato *The Question Why*. Utilizzando lo stratagemma delle stratificazioni vocali diffuse in quadrifonia, è come se la testa degli spettatori fosse soggiogata dalle letture religiose, con chiocciare da pollaio e muggiti da stalla che si insinuano; l'effetto è di quelli che stordiscono ("Tre voci si fondono in una confusione totale e si conclude con il Padrenostro. Roba piuttosto scottante"), anche se l'organo sembra rimanere sopraffatto dagli effetti vocali. Le stramberie prodotte dai nastri preregistrati sono talmente multiformi che forse parte del pubblico nemmeno si cruccia dei primi inquietanti ronzii provenienti dagli amplificatori. Il fastidio però diventa evidente al principio di *Money*, con la base delle monete e dei registratori di cassa falcidiata da un orripilante "fzzzzzz" che buca i timpani. Waters prova a tenere botta eseguendo la linea di basso per qualche giro, ma poi deve arrendersi all'evidenza: un cortocircuito dell'impianto di amplificazione manda al bar ogni strenuo tentativo di proseguire. Così la prima di *Dark Side* finisce ingloriosamente dopo mezz'ora con uno stop da farsi il fegato amaro, seguito da una repentina uscita di scena. C'è di buono per i Floyd che il pubblico capisce ed è prodigo di applausi di incoraggiamento. Il concerto riprende di lì a poco, ripiegando sui classici d'annata: *Atom*, *Careful*, *One Of These Days* (eseguita come terza, e non in avvio, per evitare sovraccarichi), *Echoes* e *A Saucerful* come bis. Nel complesso la serata (quantomeno l'inizio) è un po' sottotono per scarsa sicurezza e la critica musicale, pur rimarcando l'innovativo viatico della nuova suite ("suoni magnifici, suoni sorprendenti, suoni sconvolgenti"), non tarda a rimarcarne l'assenza di slanci, sottolineando pure una certa disunione fra le varie parti. Dal lato della band, invece, frulla già l'idea di tornare in futuro a Brighton per eseguire *Dark Side* per intero. E poi, a dirla tutta, c'è anche chi vede il bicchiere mezzo pieno. Mason spiega alla stampa di settore: "Francamente ho pensato che una parte di questa serata sia stata fantastica. Abbiamo un sacco di cose da sistemare, ma il light show è superlativo. È un nuovo inizio".

DISC AND MUSIC ECHO
EXCLUSIVE!
LENNON—BRITIS
BANGLA DESH G
SEE PAGE
FEBRUARY 5, 1972 6p USA 30c
Floyd—extra date
CURTIS MAYFIELD after the Rainbow—
Alun Davies CAT STEVENS' SIDE-KICK
RICK WRIGHT INTERVIEW—PAGE 3

MR BRIGHT
by CAROLINE BOUCHER

LONDON
Floyd
REFRESHED WITH NEW IDEAS

Floyd's star trek
CAUGHT IN THE ACT

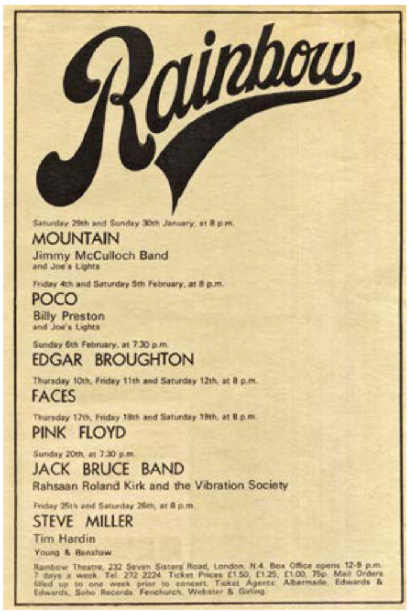
Tony Stewart in conversation with Floyd's NICK MASON
Things just somehow happen to us- we don't plan

Continuing Tony Stewart's talk-in with Floyd's NICK MASON
FLOYD - SIMPLE BUT NOT BANAL

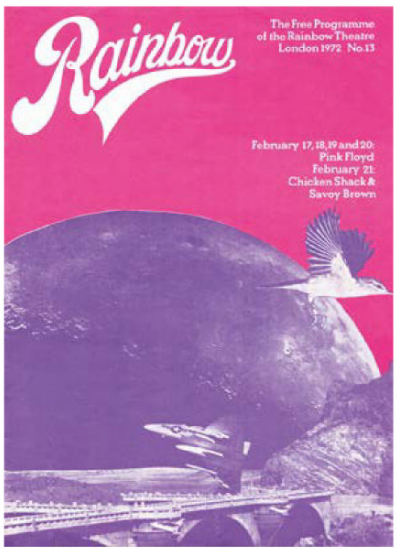
La stampa inglese dedica spazio al tour di presentazione di "The Dark Side of the Moon" del 1972: «Disc And Music Echo», «New Musical Express» e «Melody Maker».

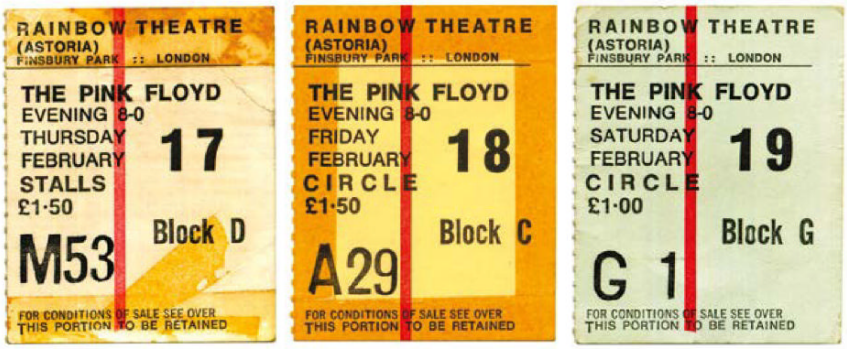
Le altre date del tour inglese (mentre *Eclipse* chiude il cerchio)

L'inciampo della data di apertura a Brighton fa girare l'anima; ma risolte le seccature impreviste si può già ripartire la sera dopo con sano spirito di rivalsa. La storia, quindi, narra che la prima data in cui *The Dark Side Of The Moon* viene eseguita per intero cade il 21 gennaio alla Guildhall di Portsmouth; sono tre quarti d'ora di musica, con chiusura attualmente affidata a *The Lunatic* (*Brain Damage*). La sezione che va da *Breathe* a *Religion* non si discosta particolarmente dal concerto di Brighton, anche se ci sono alcuni accorgimenti in corsa (il più importante è su *Breathe Reprise*, ora corredata di testo), uniti a un piglio più ritmato e una fluidità migliore. Cose che accadono da un giorno all'altro, a loro modo speciali, viste le modalità. Andiamo invece a *Money*, affossata dalle bizze tecniche di poche ore prima: questa volta il loop tintinnante parte senza grattacapi e il brano procede spedito. La linea ritmica batte terreni conosciuti, il cantato è simile a quanto sentiremo su disco e anche il pregiato lavoro di chitarra (assolo compreso) sembra a buon punto; mancano invece le parti di sax, attualmente affidate a qualche diteggio di tastiera. Al termine si prova una sorta di fade-out/fade-in incrociato, con il basso a uscire di scena e l'organo di Wright (unito a un loop di gemiti umani) ad apparecchiare il tavolo alla successiva *Us And Them*: una prima felice, forse leggermente veloce nell'intenzione, ma con alcune perle. Le strofe principali sono cantate da Waters, mentre Gilmour offre la voce nel ritornello; inoltre svettano cori inediti a chiusura di ogni strofa e soprattutto un incantevole assolo d'organo in quella sezione centrale che un giorno sarà affare del sassofonista **Dick Parry**. A seguire: *Scat*, l'embrione strumentale di *Any Colour You Like*. Briosa, incalzata dal basso di Roger e priva di sintetizzatori. La melodia è affidata all'ispirato manico di Gilmour, con la sua voce a doppiare le note. Infine *The Lunatic*, sipario della suite: eseguita con una certa confidenza (eppure non del tutto inquadrata a livello ritmico) e chiusa da un effetto sirena che invade la scena. Poi silenzio e giù di applausi. Lo show chiude con il repertorio classico (vedi Brighton). Prodigi quadrifonici e luci abbaglianti, nastri mandati in loop, stramberie a valanga. E tanta buona musica. Col passare dei giorni le recensioni cominciano ad assumere toni trionfali, mentre trovare un biglietto è come centrare una quaterna: già dal lancio pubblicitario del tour non si trova un buco, e chi è rimasto fuori si mangia le mani. Intanto la cavalcata prosegue, con una terza data ai Winter Gardens di Bournemouth (22 gennaio) e una quarta alla Guildhall di Southampton (23), quest'ultima impreziosita da una registrazione televisiva della Bbc: sarebbe materia da lustrarsi occhi e orecchie, considerato che l'emittente di stato riprende l'intero show per testare delle nuove apparecchiature di ripresa. Peccato che il materiale non sia destinato a passare in etere e per questo motivo finisca desolatamente in archivio, subendo l'onta della cancellazione per riutilizzare i nastri. City Hall di Newcastle il 27 gennaio, poi Leeds il 28. E siamo già a febbraio, quando il 3 si approda al Locarno Ballroom di Coventry; è l'ultima volta che i Floyd si

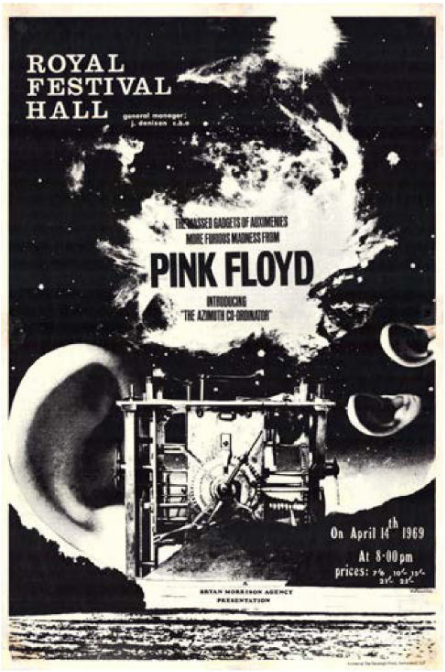


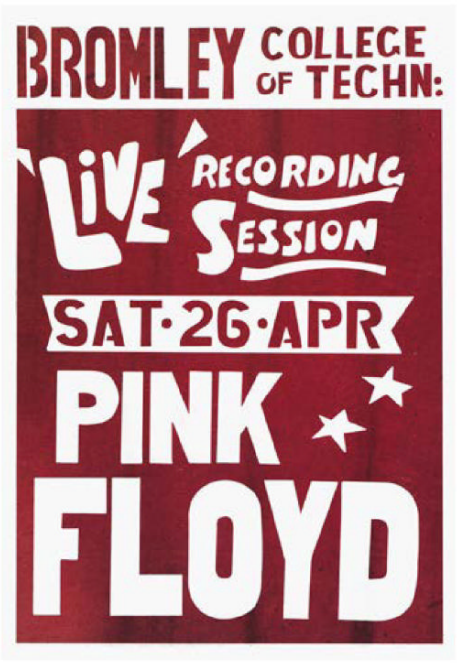
I Pink Floyd al Rainbow Theatre di Londra, 17-20 febbraio 1972: inserzione, programma e biglietti dell'evento.





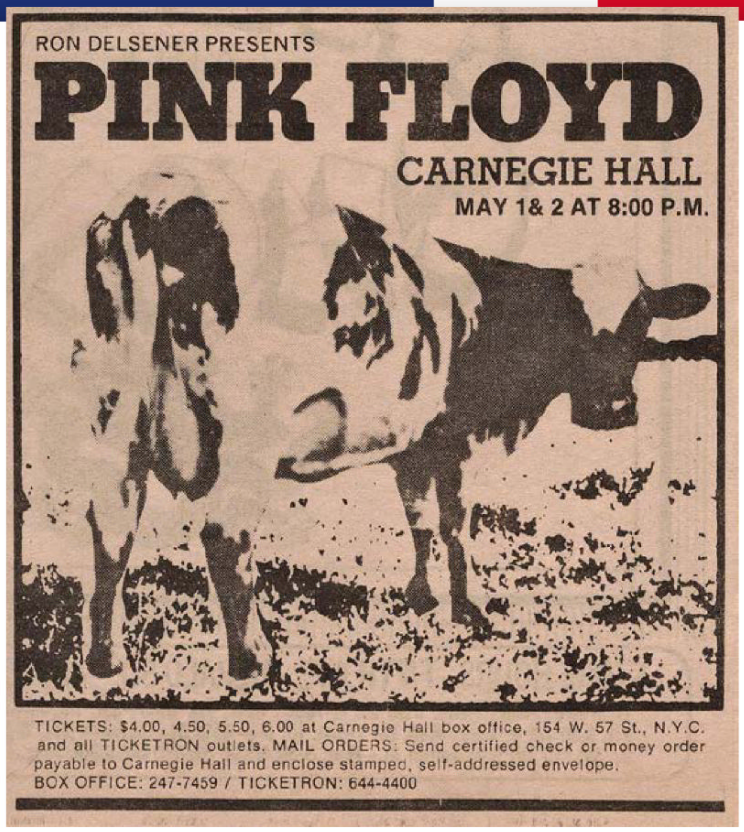
Annuncio del concerto di Syd Barrett con gli Stars a Cambridge, 26 febbraio 1972 e articoli sulle registrazioni francesi per la colonna sonora OBSCURED BY CLOUDS.





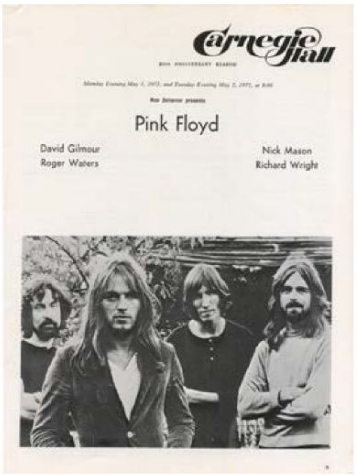
Manifesti e volantini per i concerti inglesi del 1969 a Londra (14 aprile), Leeds (16 maggio) e Bromley (26 aprile).

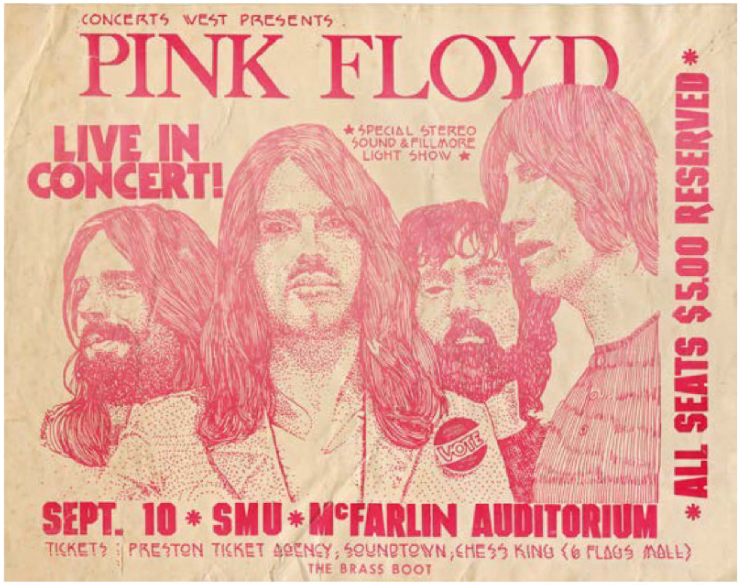
esibiscono in un college universitario inglese. Una serata particolare, poiché il gruppo suona in orario da metronotte dopo le esibizioni di Slade, Billy Preston e Chuck Berry. Con siparietto annesso: Berry (che si presenta con due ore di ritardo, attaccando a suonare solo alle 22.30) sta registrando lo show per il disco THE LONDON CHUCK BERRY SESSIONS e pare che i Floyd siano seduti in sala a godersi lo spettacolo. A un certo punto il presentatore prende il microfono ed esorta il chitarrista americano a concludere il suo set per lasciare spazio a Waters e compagni, vuoi per l'orario, ma anche per via delle duemila persone un po' stizzite che premono fuori dal Locarno Ballroom per prendere posto. Il punto è che il pubblico in sala, quello di Berry, non vuole sentir ragioni ed esorta il musicista a proseguire ("We want Chuck!"), caricandolo a tal punto da fargli meditare un bello sgambetto. L'artista americano "sibila" con fare collaborativo dal palco: "In questo caso ci resta solo una canzone da suonare". Vero. Peccato che la versione di *My Ding-A-Ling* che presenta quella sera duri quasi dodici minuti! In quanto ai Floyd: la loro esibizione comincia dopo mezzanotte e termina alle 2.30 del mattino. Data dopo data c'è qualcosa che comincia a ronzare in testa a Waters: chiudere *The Dark Side Of The Moon* con un finale più soddisfacente. Qualcosa che sia epico e fortemente emozionale. Tempo per studiare la cosa a tavolino non ce n'è: eccolo quindi presentarsi a poche ore dallo show di Bristol (5 febbraio) con un foglietto in tasca. Testo e accordi di *End* (meditati nelle ore precedenti) sono già serviti; segue qualche prova a ridosso dello show e si corre in scena. D'ora in poi la futura *Eclipse* si accoderà come ultimo vagone della suite, estendendone la durata a cinquanta minuti complessivi. Serata di gala quella di Bristol, con lo spettacolo di luci e suoni che strappa recensioni palpitanti. Per non farsi mancare nulla, i Floyd tramortiscono anche l'uditorio con brillanti fuochi artificiali. Il giorno successivo (6) salta lo spettacolo all'Abc Theatre di Plymouth, si dice per questioni tecniche legate alla sala; così la tappa successiva è Leicester (De Monfort Hall, 10 febbraio), fino ad approdare a Manchester l'11. E non c'è solo lavoro in quei giorni: il gruppo, insieme a tecnici, roadie e qualche membro del management, ha messo su una squadra di pallone. Si chiama **Pink Floyd XI**; vive di sano agonismo e non disdegna di vedersela con analoghe realtà amatoriali, spesso costituite da altre band. L'11 febbraio, prima di partire per Manchester, l'appuntamento è al campo di erba artificiale a Kentish Town (Londra) dove la squadra della band dei **Family** promette battaglia: finisce 3 a 3, fra maglie strizzate di sudore, divertimento casereccio e battute scanzonate. Poi la sera c'è lo spettacolo, e passa la voglia di ridere. Già dalle prove pomeridiane la corrente a Manchester va e viene (in periodo di austerity capita che vengano isolate temporaneamente varie aree inglesi), così la band si premunisce a dovere e decide di aprire con i brani del secondo set, preservando *Dark Side* dalla scure di un possibile blackout. Ci vedono lungo: infatti, dopo appena un quarto d'ora, salta tutto. C'è giusto il tempo di eseguire *One Of These Days*, con *Careful* azzoppata a metà. E pace per i mugugni del pubblico che spinge per un set acustico: la band vuole la perfezione e preferisce recuperare la data in futuro, così esce di scena senza proseguire. Dopo altre due puntate alla City Hall di Sheffield (12 febbraio) e all'Empire Theatre di Liverpool (13), la tournée inglese chiude in grande stile approdando al Rainbow Theatre di Londra, dove ai tre concerti previsti (dal 17 al 19) ne è stato aggiunto uno (il 20) per eccesso di richieste: è la prima volta nella storia della struttura in cui una band musicale inanella quattro date di fila, e per giunta tutte sold out (nel libro *Madcap di Tim Willis* è riportata, tra il pubblico, la sfuggente presenza di **Syd Barrett** a uno degli show). Nonostante i Floyd non siano una band particolarmente espansiva con la stampa, con buon mestiere l'entourage del gruppo dispensa una raffica di inviti a giornalisti e addetti di settore e l'effetto di ritorno è tutto grasso che cola. Per intenderci: scrivendo del primo show londinese, il «Times» riporta che *Dark Side* è un tale concentrato di emozioni da far venire le lacrime agli occhi. Il «Guardian» vaticina un futuro dorato, considerando il nuovo lavoro un predestinato alla hall of fame del rock accanto a SGT. PEPPER'S dei **Beatles** e a TOMMY degli **Who**. Infine il «Melody Maker», in relazione alla data del 19: "Torce accese, vento, polvere scintillante,



la voce preregistrata di Malcom Muggeridge e un viaggio sul lato oscuro della luna, tutto questo si è sommato sabato alla serata di maggior successo che il Rainbow Theatre di Londra ha goduto dall'apertura dello scorso novembre. […] Come gran parte del materiale del gruppo, *Dark Side* è una sorta di opera di fantasia spaziale in cui il sistema di altoparlanti a tutto tondo, i nastri preregistrati e le spettacolari colonne luminose giocano una parte importante del lavoro strumentale sul palco". Concentrati e determinatissimi, i Floyd seducono il pubblico alternando carezze a stilettate al ventre, con picchi d'intensità durante l'esecuzione della nuova suite. Ci sono piccoli cambi rispetto alle uscite precedenti: la serata di giovedì è chiusa da *Echoes*, mentre nelle restanti tre il sipario è affidato a *Set The Controls*. Inoltre, sempre dal 18 al 20, rispunta la strumentale *Blues*. La migliore testimonianza audio di questi show (e dell'intero tour inglese) è affidata a un nastro amatoriale registrato il 20 febbraio; la qualità è talmente buona da sembrare erroneamente una fonte radiofonica. La scaletta di quella sera: *The Dark Side Of The Moon*, *One Of These Day* (prima della quale Waters invita il pubblico a firmare una petizione antigovernativa che stanno facendo girare fuori dal teatro), *Careful*, *Echoes*, *A Saucerful* e *Blues*. Bis: *Set The Controls*. Il materiale avrebbe fatto da corredo a IN CELEBRATION OF THE COMET, uno dei più famosi dischi illegali della storia del gruppo (ristampato anche come THE BEST OF TOUR '72). Infine alcune piccole chicche collezionistiche, a cominciare dal programma cartaceo dei quattro show londinesi distribuito gratuitamente al Rainbow Theatre: è un libretto di dodici pagine con i testi delle canzoni (tutte senza titolo), alcune foto del gruppo ripreso in studio all'epoca di MEDDLE, nonché un articolo che sviscera sia le tematiche di *Dark Side* sia lo stato dell'arte dello spettacolo dei Floyd. Si ha notizia inoltre di un opuscolo arancione con i testi e di show souvenir clandestino di poche pagine.

Volantino, inserzione, programma e poster per i concerti inglesi e americani del tour 1972.





ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~71,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lg.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

L'angolo più lontano

Vent'anni fa a Milwaukee, USA nascevano i **Far Corner**, da molti considerati l'anello mancante tra il prog rock e la musica classica. Con l'aiuto del tastierista e compositore **Dan Maske** abbiamo ricostruito la storia di questo straordinario ensemble "chamber rock".

Testo: **Paolo Carnelli**

Dal 1848, anno della sua fondazione, l'università di Wisconsin-Madison – poco più di cento km da Milwaukee e poco meno di duecento da Chicago – ha sfornato venti premi Nobel e quarantuno vincitori del Premio Pulitzer. Tre dei quattro musicisti che fanno parte dei Far Corner – il tastierista e principale compositore Dan Maske, la violoncellista **Angela Schmidt** e il batterista **Craig Walkner** – si sono laureati in ambito musicale proprio a Wisconsin-Madison. Maske è il fulcro del gruppo: pianista classico, trombettista, batterista e direttore d'orchestra, bande musicali e ensemble da camera; prima di dedicarsi al progetto Far Corner ha già suonato con numerose formazioni della zona di Milwaukee, spaziando tra rock e jazz. Il quarto componente della band, il bassista **William Kopecky**, ha addirittura all'attivo un album a nome Kopecky pubblicato da Mellow Records nel 1998. La nascita dei Far Corner risale alla primavera del 2003, come ricorda Maske: "Avevo composto tre brani e avevo realizzato un demo in cui suonavo sia il pianoforte che la batteria. Al violoncello era già presente Angie, mentre al basso c'era Chris Walczak degli Outlander: abbiamo utilizzato il suo studio per registrare i pezzi. Una volta ultimato il demo, il mio obiettivo è stato quello di trovare dei musicisti con cui collaborare in modo continuativo e dare vita a una vera e propria band. Onestamente ero ancora indeciso se suonare il pianoforte o la batteria. Fortunatamente mi sono ricordato di Craig Walkner, che aveva già suonato la batteria su una mia composizione ai tempi dell'università".

I Far Corner all'epoca di ENDANGERED (2007). Da sinistra: Craig Walkner, Dan Maske, Angela Schmidt e William Kopecky.

Il debutto discografico

Passa appena un anno e, nel 2004, la Cuneiform pubblica l'omonimo album di debutto dei Far Corner. La reazione del pubblico e della critica è molto positiva: la ristretta *palette* sonora – pianoforte acustico, organo Hammond, violoncello acustico ed elettrico filtrato attraverso distorsori ed effetti vari, basso elettrico e batteria – e la tipologia di composizioni sono alla base della definizione di "chamber rock" che viene immediatamente associata alla band. I rimandi ai grandi compositori del Novecento come **Stravinsky**, **Ives** e **Bartók** vengono combinati con i riferimenti a band come **Univers Zero**, **ELP**, **King Crimson** o **Present**; tra le righe del pentagramma trova spazio anche l'improvvisazione, secondo una pratica che il gruppo seguirà anche in sede live. La formazione classica di tre dei quattro componenti non gli impedisce di aprirsi verso percorsi non convenzionali: ogni strumento può cantare una melodia, sostenerla armonicamente o dedicarsi all'ambito puramente ritmico.

«La musica dei Far Corner ha una complessità fuori dal comune»
William Kopecky

In via di estinzione?

Tre anni dopo il sorprendente FAR CORNER, ecco ENDANGERED, ovvero quello che a parere di chi scrive è il lavoro più riuscito della band americana. Lo spettro sonoro si arricchisce di nuovi strumenti: accanto al consueto nucleo formato da pianoforte, organo, violoncello, basso e batteria trovano spazio anche il violino, il tamburo a molla, la melodica, la tromba, le percussioni latine e orchestrali, oltre a un maggior numero di suoni di tastiera. Nella presentazione dell'album viene anche citato l'utilizzo di strumenti costruiti per l'occasione, anche se Dan Maske ci tiene a precisare che si tratta piuttosto di oggetti comuni utilizzati principalmente in maniera percussiva. La title-track si spinge fino a quasi venti minuti di durata, raggiungendo un equilibrio invidiabile tra partiture e atmosfere differenti (si prenda ad esempio l'intermezzo di clavicembalo e flauto al quarto minuto). A proposito del titolo ("in via di estinzione"), Maske ha avuto modo di spiegare che "vuole abbracciare un'ampia gamma di significati. Sicuramente il riferimento alle specie animali che sono a rischio di estinzione vuole richiamare l'attenzione sui tanti aspetti della nostra società che un tempo erano tenuti fortemente in considerazione, ma che oggi vengono trascurati in nome della rincorsa al profitto e alla commercializzazione. La musica più avventurosa e non convenzionale fa parte di questi elementi in via di estinzione, e uno degli obiettivi dei Far Corner è proprio quello di cercare di mantenerla in vita".

Rischio

Dopo la conferma ottenuta con ENDANGERED, i Far Corner sembrano ormai lanciati nella loro missione di congiungere il mondo post-classico con quello Progressive Rock. La band non si risparmia neanche in concerto, dove ai brani già pubblica-

Dan Maske è l'autore di due apprezzati volumi dedicati alla batteria e alle tastiere in ambito prog rock.

ti si affiancano nuove composizioni e momenti dedicati all'improvvisazione pura. Purtroppo però prima di vedersi materializzare un nuovo album passeranno ben undici anni. Craig Walkner e William Kopecky sono infatti costretti a lasciare Milwaukee per lavoro. Nessuno ha intenzione di registrare a distanza, quindi i tempi inevitabilmente si dilatano: Dan compone tutto il materiale e provvede a inviare gli spartiti ai vari musicisti per permettergli di impararli e di personalizzarli, ma l'incisione dei pezzi potrà avvenire solo quando tutti e quattro avranno l'opportunità di ritrovarsi insieme nella stessa stanza. RISK (2018) non risente del gap temporale che lo separa dal lavoro precedente, restituendoci un complesso ancora in stato di grazia, pronto a mostrare i muscoli e ad aumentare la componente heavy della propria originalissima proposta musicale. William Kopecky: "La musica dei Far Corner è una sorta di chamber rock – musica classica contemporanea + prog rock – dalla complessità fuori dal comune. RISK è sicuramente il disco più ambizioso e stimolante su cui ho mai suonato".

L'intervista

Sono passati vent'anni dalla nascita della band. Sei soddisfatto del cammino intrapreso finora? Che tipo di evoluzione ha avuto il sound del gruppo nel corso degli anni?

Inizialmente l'idea era quella di dare vita a un quartetto acustico di stampo cameristico. Non era prevista la presenza di strumenti elettrici. Poi però mi sono reso conto che il basso elettrico aveva una resa migliore di quello acustico. Di album in album anche io ho iniziato a utilizza-

re altre tastiere oltre al pianoforte. Il nostro terzo e per ora ultimo disco ha un sound più duro, più prog metal in alcuni punti; è stata una scelta consapevole, dato che siamo tutti più o meno appassionati di quel tipo di musica.

Pensi che l'etichetta "chamber rock", con cui spesso viene definita la vostra proposta musicale, sia effettivamente quella che meglio vi rappresenta?

All'inizio penso di sì, nel senso che componevo quel tipo di musica e quindi il sound della band è emerso da quel tipo di materiale. Poi però siamo diventati più sinfonici. Personalmente definirei i Far Corner un gruppo Progressive Rock e basta. Non credo invece che la definizione "avant-garde" sia quella più adatta.

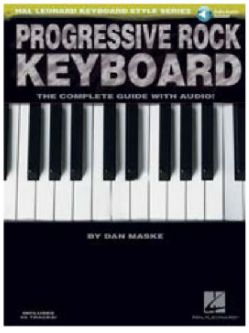
Ho letto che nei vostri brani convivono sia parti scritte che parti improvvisate...

In realtà la maggior parte della nostra musica è scritta. Quando abbiamo inciso i nostri primi due album ci siamo messi a improvvisare mentre aspettavamo che il tecnico del suono fosse pronto per registrare e alla fine un paio di queste improvvisazioni sono finite sui dischi. Nel terzo album invece non sono presenti improvvisazioni. Dal vivo ci ritagliamo sempre lo spazio per una o due improvvisazioni: decidiamo una scala da seguire e via, nessuna struttura, nessuna sequenza di accordi predefinita. Mi piace pensare a queste improvvisazioni come a momenti di composizione in tempo reale: non ci limitiamo a suonare degli assoli su una base di accompagnamento ma cerchiamo realmente di comporre tutti insieme, al momento.

Tutti gli album dei Far Corner sono stati pubblicati su etichetta Cuneiform: la vostra sembra una collaborazione particolarmente riuscita...

La Cuneiform è una etichetta fantastica. Lavorare con Steve Feigenbaum è un vero piacere. Non abbiamo assolutamente niente da ridire.

Hai pubblicato un libro che è intitolato *Progressive Rock Keyboard*. Di cosa si tratta esattamente?



È un manuale per tastieristi e compositori che vogliono scrivere pezzi prog o delle belle parti di tastiera. Ho anche pubblicato un volume che si intitola *Progressive Rock Drumming* che ovviamente affronta la batteria in ambito prog. Sono stati tutti e due pubblicati da Hal Leonard (https://www.halleonard.com/product/311307/ *progressive-rock-keyboard* e https://www.halleonard.com/product/ 6620109/progressive-rock-drumming).

Quali tastieristi prog ti hanno maggiormente influenzato? Rick Wakeman, Keith Emerson, Tony Banks, Kerry Minnear, Patrick Moraz...

Anche se suono le tastiere, devo ammettere di non essere mai stato influenzato da un altro tastierista ma piuttosto da altri compositori. Più che altro mi attraggono le band in cui sono presenti dei grandi bassisti e dei grandi batteristi, come quella di Chick Corea ad esempio. Ho avuto la fortuna di incontrarlo alla fine degli anni Ottanta e l'ho visto dal vivo parecchie volte. E ogni volta sono tornato a casa pensando che avrei dovuto esercitarmi di più (*ride*).

Si dice che ci sia un legame molto evidente tra Progressive Rock e musica classica. Secondo te quali compositori classici potrebbero piacere a un ascoltatore prog?

Penso che la musica classica dal 1900 in poi rappresenti l'influenza maggiore per il rock progressivo. Nel ventesimo secolo i compositori classici hanno iniziato a utilizzare i cambiamenti di tempo e le poliritmie. Generalmente Stravinsky e Bartók sono i compositori più citati, ma personalmente sono un grande fan di Krzysztof Penderecki.

La discografia dei Far Corner
commentata da Dan Maske

FAR CORNER *(Cuneiform, 2004)*

Si tratta di un album che abbraccia quasi totalmente il concetto di rock cameristico acustico: solo il basso è elettrico e ci sono alcune parti di organo. I genitori di Angie Schmidt, Fred e Heather, suonano il clarinetto (Fred) e il flauto (Heather) sull'ultima traccia, *Fiction*. La particolarità di questo prima lavoro sta nel fatto che tutta la musica è stata composta prima ancora che esistesse il gruppo.

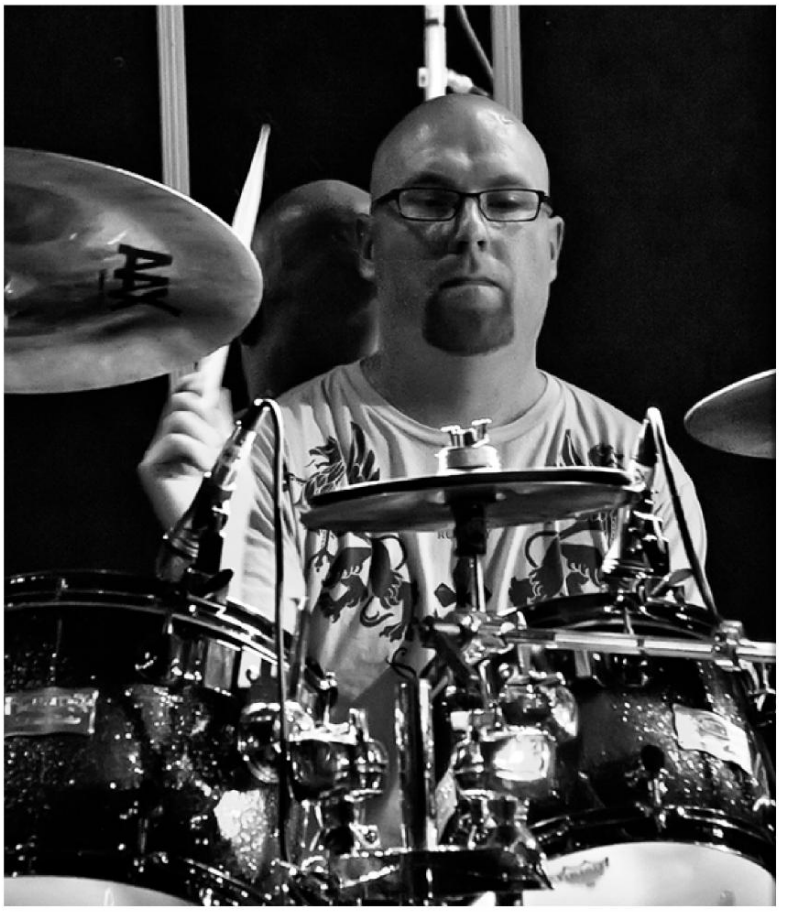
ENDANGERED *(Cuneiform, 2007)*

Abbiamo composto i vari brani e li abbiamo registrati dopo aver suonato parecchie volte dal vivo: a quel punto avevo ben chiaro cosa potessimo suonare insieme e quali fossero le peculiarità di ogni strumentista. Questa volta il musicista ospite è stato Jerry Koughney, che ha inciso un assolo di violino in un brano: Jerry ha improvvisato otto assoli differenti in studio e poi abbiamo scelto insieme quello che si sembrava il migliore.

RISK *(Cuneiform, 2018)*

Lo abbiamo registrato in tre situazioni differenti: quattro tracce sono state registrate in due studi di registrazione diversi, dopo di che ho costruito il mio studio di registrazione personale e abbiamo terminato lì le incisioni. In questo modo ho anche avuto la possibilità di dedicare al mix e alla produzione dei brani tutto il tempo che desideravo. Rispetto ai due lavori precedenti penso che la qualità delle composizioni è migliore, ma anche quella della registrazione, che è più di impatto. Anche in questo caso Jerry Lougney ha suonato il violino in tre brani, non limitandosi però a degli assoli: nell'ultima traccia, *Alea Ludere*, il volino è presente in tutto il pezzo, spesso interpretando la melodia principale. Anche nella traccia più prog metal, *Myopia*, il violino si prende carico del tema principale.

A lato: Far Corner live. Dal vivo la band dedica sempre ampio spazio all'improvvisazione.



M-AUDIO

Secondo il vostro sito internet l'ultima volta che avete suonato dal vivo è stato nel 2007. Vi manca salire sul palcoscenico?

In realtà il sito non è aggiornato. Abbiamo suonato dal vivo nel 2012 e anche più recentemente, nell'agosto del 2019. Ovviamente mancano a tutti noi i concerti con i Far Corner. Il problema è che William attualmente vive in Francia. Ogni tanto torna negli Stati Uniti, quindi dovremmo riuscire a esibirci prima o poi.

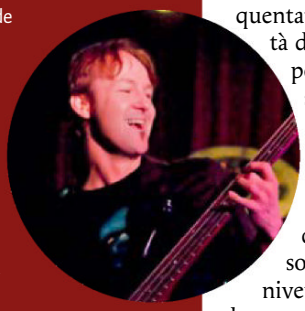
Cosa ha significato vivere a Milwaukee, Wisconsin, per la vostra educazione musicale e la vostra carriera?

DAN: Io e Angie abbiamo entrambi studiato musica all'università di Wisconsin-Milwaukee, dove ci siamo conosciuti, e anche all'università di Wisconsin-Madison. La nostra educazione musicale è stata molto importante. Tra l'altro a Milwaukee abbiamo avuto la fortuna di avere per tanto tempo un programma radiofonico intitolato *Planet Prog*, condotto da Mark Krueger. Non solo Mark ha passato spesso dei nostri brani durante il suo programma, ma ci ha invitati molte volte a suonare dal vivo in radio, realizzando anche delle interviste. Mi fa piacere ricordare anche un fantastico negozio di dischi a Milwaukee, Rushmor Records, veramente ben fornito. Uno dei proprietari, Dan Duchaine, ci è stato molto vicino nel corso degli anni. È stato proprio da Rushmor Records che io e William ci siamo incontrati per la prima volta. Infine, a Milwaukee ci sono un paio di sale da concerto dove suonano un sacco di gruppi prog: oltre a esibirci come gruppo principale, abbiamo aperto i concerti di artisti importanti come gli Ozric Tentacles e Brian Auger.

WILLIAM: In confronto agli altri componenti della band sono più o meno un analfabeta, musicalmente parlando. Sono cresciuto stando sul palco o in studio di registrazione. La gente di Milwaukee lavora duro, hanno un'etica lavorativa molto spiccata. Attualmente vivo a Marsiglia, nel sud della Francia, e devo dire che qui si lavora in modo diverso. I musicisti sono molto più pigri, ma non posso biasimarli troppo perché qui le condizioni meteorologiche sono molto migliori: nel Wisconsin fa freddo ed è buio, quindi i musicisti studiano e si esercitano di più. Io stesso mi sono giovato di questa attitudine al lavoro combinata con la durezza del periodo invernale.

«La musica classica dal 1900 in poi rappresenta l'influenza maggiore per il rock progressivo.
Dan Maske

CRAIG: Ho imparato a suonare la batteria a Menomonee Falls, Wisconsin, grazie a Jim Sewrey, che mi ha insegnato a leggere la musica e tutte le particolarità del jazz, rock, funk e musica orchestrale. Abbiamo passato un sacco di tempo sul libro di Joe Morello, *Off The Record*, che raccoglie una serie di assoli di batteria. In più facevo parte del suo Project Create Percussion Ensemble, con il quale abbiamo suonato anche con Louis Bellson [batterista statunitense considerato l'inventore della doppia cassa, *ndr*]. A scuola suonavo con la jazz band, con l'orchestra, la sezione ottoni e la marching band. Al college ho frequentato al primo anno l'università di Wisconsin-Stevens Point e poi mi sono laureato in Music Performance/Percussion all'università di Wisconsin-Madison con Jim Latimer e Tony DiSanza, oltre a prendere lezioni private da Vincent Davis e Siggi Baldursson degli Sugarcubes. All'università di Wisconsin-Madison ho conosciuto Dan quando ho suonato un suo brano, *Belzero*, con la Contemporary Chamber Ensemble. Successivamente ho incontrato Angie e William nei Far Corner. A parte un periodo di quattro anni a Austin, Texas, il Wisconsin è stata la mia casa musicale.



ANGIE: Ho scelto l'università di Wisconsin-Milwaukee per l'insegnante di violoncello che c'era all'epoca (Wolfgang Laufer) e per la Milwaukee Symphony Orchestra. Devo dire che a Milwaukee e dintorni ci sono un sacco di band progressive rock e gruppi di vario genere. Massimo rispetto per la WMSE radio station.

Qual è stato il primo album che avete acquistato?

DAN: Pink Floyd, THE WALL.
WILLIAM: Black Sabbath, MOB RULES.
CRAIG: Vital Information, EASIER DONE THAN SAID con Steve Smith alla batteria.
ANGIE: Rush, RUSH (il primo album)… in cassetta!

Ci sarà un futuro per i Far Corner?

Ho composto dei nuovi brani. Prima o poi spero che riusciremo a registrarli, anche se non so ancora se per un Ep o per un vero e proprio album.

Far Corner
line-up

DAN MASKE
Baby grand piano (dal vivo sostituito da un piano digitale Yamaha)
Roland organ
Laptop + Keyboard controller (principalmente per i campioni di Mellotron)

Qualche volta durante i concerti suono anche degli strumenti a percussione. Su ENDANGERED e RISK ho registrato delle parti di tromba.

WILLIAM KOPECKY
4 string Axtra custom-made fretless bass
6 string Warwick fretted bass
4 string Axtra custom-made fretted bass

A volte utilizzo un E-Bow e alcuni pedali per basso (looper, delay, distortion) e addirittura il Roland V Bass Synthesizer.

CRAIG WALKNER
DW Collectors Series ebony satin oil drumset
5000 series double kick pedal
Toms 10", 12", 14", 16"
Bass Drum 22" bass drum
Il rullante varia a seconda dell'album.

Sabian Cymbals
18" HHX Studio crash
18" HH Dark Crash
22" David Garibaldi Jam Master ride
16" AAX Chinese cymbal
10" Mike Portnoy Max Stax
AAX 8" splash
13" UFIP Bionic series hi-hat

In qualche occasione ho utilizzato anche la batteria elettronica – Roland TD-10, Roland Handsonic, Roland SPD-SX, Roland Octapad – e dei campioni di Ableton Live.

ANGELA SCHMIDT
Acoustic cello (made in Bulgaria)
Yamaha Electric Cello (Model 200)
Bamboo flute from the Renaissance Faire

Una volta ho portato a casa un vecchio amplificatore Rickenbacker e ci ho collegato il mio violoncello, ottenendo un suono particolarmente distorto!

UNA STRANA COPPIA?

Alcuni artisti segnano in maniera indelebile la propria epoca e finiscono per rappresentarla, anche se la loro popolarità non è commensurabile all'importanza delle loro opere, come **Robert Fripp** e **David Sylvian** con THE FIRST DAY (1993)

Testo: **Marco Olivotto**

La lingua inglese utilizza l'aggettivo *seminal* per sottolineare l'originalità di un artista e la sua capacità di influenzare la scena che seguirà. **Robert Fripp** e **David Sylvian** possono fregiarsene di diritto, pur provenendo da percorsi molto diversi. Li accomuna l'ecletticità, che rende arduo assegnare uno stile preciso alla loro musica. Dopo una collaborazione risalente al 1986, i loro sentieri tortuosi si incrociano all'inizio degli anni Novanta, producendo risultati di indiscutibile livello.

Non pare necessario ripercorrere in dettaglio la loro carriera, probabilmente già nota a chi legge questa rivista. Basterà ricordare che la figura di Fripp è universalmente riconosciuta come fondamentale nel panorama del progressive grazie ai **King Crimson**, ensemble mutevole e tormentato, per mezzo del quale il chitarrista di Wimborne Minster ha realizzato opere universalmente identificate come capolavori. Sylvian emerge con i suoi **Japan** proprio nel momento in cui il progressive inizia a declinare, rivelandosi come uno degli artisti più interessanti della scena britannica nei tardi anni Settanta. Il suo entroterra è quello del glam rock e della new wave, un termine in origine sinonimo di punk, ma che verrà ben presto utilizzato come generica definizione di musiche abbastanza lontane dal genere mainstream, anche se talvolta tendenti al pop. Otto anni separano i due musicisti dal punto di vista anagrafico, ma un decennio scarso è sufficiente a dividere mondi musicali che non sembrano avere molto in comune. Tuttavia, l'avvicinamento dei loro universi sonori produce un sound inedito che ancora affascina per la sua complessità e per la sua modernità.

In questo articolo ripercorriamo la storia dell'album THE FIRST DAY (1993) a trent'anni dalla sua pubblicazione. Si tratta della prima testimonianza ufficiale del sodalizio tra Fripp e Sylvian, che si concluderà un anno dopo. La collaborazione tra i due artisti era iniziata con GONE TO EARTH (1986), secondo album solista di Sylvian dopo l'esordio con BRILLIANT TREES (1984), realizzato due anni dopo lo scioglimento dei Japan. In GONE TO EARTH Fripp firma tre brani insieme al cantante, tra i quali la traccia che dà il titolo all'album. La sua inconfondibile chitarra domina la scena in diversi momenti, anche grazie all'utilizzo dei noti *Frippertronics*. È l'album che prepara la strada a THE SECRETS OF THE BEEHIVE (1987), considerato il capolavoro della carriera solista di Sylvian, al quale però Fripp non partecipa. I lavori successivi sono caratterizzati dalla collaborazione con **Holger Czukay**, il bassista e produttore tedesco membro fondatore dei **Can**. La svolta verso l'avan-

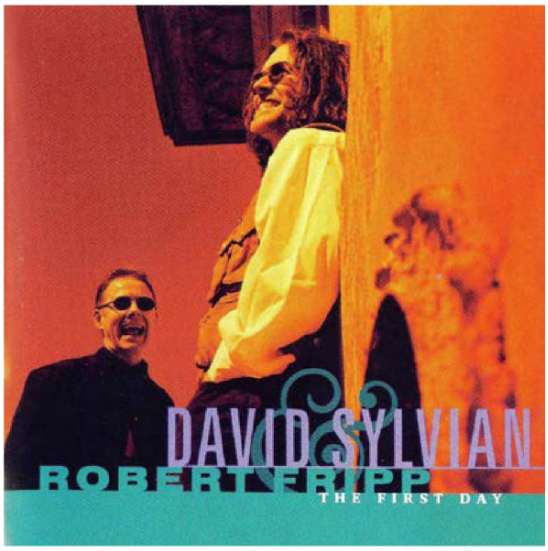
«Con il suo alternarsi di ombra e luce THE FIRST DAY rimane uno dei momenti più significativi degli anni Novanta»

Sylvian e Fripp
a Milano (1982).

GUIDO HARARI

guardia di questi album non sorprende, alla luce dell'approccio di Czukay e della sua diretta discendenza artistica da **Karlheinz Stockhausen**.

Nel 1991, Fripp invita Sylvian a prendere parte a una nuova formazione dei KC per un breve tour in Giappone. È una richiesta che qualsiasi musicista vorrebbe ricevere, ma la risposta del cantante è negativa: "Ero lusingato, ma decisi che non mi sentivo pronto a farmi carico del bagaglio e della storia legati alla partecipazione ai King Crimson. A quel punto, l'offerta del tour si trasformò nell'opportunità di scrivere del materiale per un album" (da *dmglive.com*).



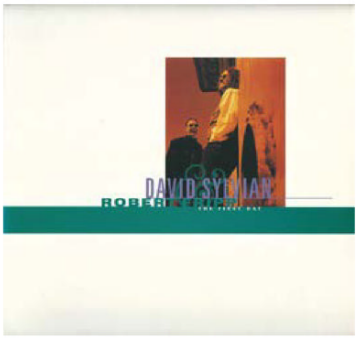
La copertina di FIRST OF DAY è stata realizzata da Dave Coppenhall, V23 Studio, Vaughan Oliver, Catherine McRae.

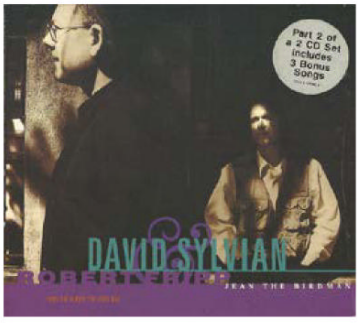
L'inizio del sodalizio artistico che produce THE FIRST DAY si fa di solito risalire al 1993, ma è un errore. Lo testimonia l'album THE DAY BEFORE, un bootleg pubblicato a sua volta nel 1993, registrato però durante un tour europeo del 1992 che toccò anche l'Italia. Un tour largamente improvvisato, il cui repertorio era formato da nuovi brani ancora in forma grezza. Il disco è interessante perché contiene quasi tutti i pezzi dell'album di esordio, più alcuni esclusi dal lavoro ufficiale. È del tutto privo di batteria: la formazione del tour era composta, oltre che da Fripp e Sylvian, da **Trey Gunn** allo stick e dai membri del **California Guitar Trio**, formato da allievi dei corsi di chitarra tenuti da Fripp. La tracklist contiene, oltre agli inediti, brani come *Urban Landscape* (da EXPOSURE, 1979) e *Ghosts* (da TIN DRUM dei Japan, 1981).

Probabilmente il duo non fu entusiasta della pubblicazione, anche perché raramente un artista ama gli album pirata, a maggior ragione se vengono pubblicati a ridosso di uno ufficiale. In retrospettiva, THE FIRST DAY rivela che i brani registrati in concerto un anno prima erano ancora in fase di scrittura: gli arrangiamenti sono diversi, e manca completamente la vena decisamente ritmica che attraversa tutto l'album. Una vena non del tutto estranea a Sylvian: *Pulling Punches*, apertura del suo album d'esordio, potrebbe benissimo essere tratto da THE FIRST DAY, e in certi punti è difficile credere che Fripp non abbia in alcun modo partecipato alle registrazioni dell'album del 1984, prodotto da Sylvian stesso insieme a **Steve Nye**. Allo stesso tempo, i brani che emergono dalle prime esibizioni del duo segnano un netto distacco del cantante dal suo passato recente. FLUX & MUTABILITY (1989, con Czukay) e RAIN TREE CROW (1991, con i riformati Japan) sono album nei quali l'improvvisazione ha un ruolo importante, ma sono dischi molto puliti, guidati dalla ricerca di un suono intimo. Di segno opposto, invece, il suono che i due producono sul palco nel 1992, con il supporto imprescindibile di Gunn. Il materiale è duro e caratterizzato da sonorità elettriche che spesso diventano lancinanti. L'ex Japan afferma che le composizioni nacquero velocemente. "Due settimane prima dei concerti iniziammo a scrivere. La performance fu caratterizzata per forza di cose da uno stato di flusso" (da *sylvianvista.com*).

Un'intervista, rilasciata a **Paul Tingen** e pubblicata nel 1994, svela alcuni retroscena dell'album. Il cantante, definito nell'articolo "il musicista pensante dei musicisti pensanti" racconta che negli anni precedenti al 1991 la sua vita era stata "molto buia e pesante" e che il recupero era stato lungo e difficile. "Ho passato dopo il 1988 un periodo infernale, che è durato quattro anni. Posso solo descri-

Edizione doppio Lp, musicassetta e Cd di *Jean The Birdman*.





verlo come una crisi mentale e spirituale. Fu un momento negativo e accettai la collaborazione con Fripp come strumento per attraversarlo. Iniziare a lavorare su THE FIRST DAY mi fece sentire che ne stavo uscendo e che potevo scriverne e affrontarlo" (da «Sound On Sound»).

Alcuni eventi nella vita privata di Sylvian dimostrano che il 1992 è un punto di svolta. Tra questi, il suo incontro e successivo matrimonio con **Ingrid Chavez**, cantautrice, poetessa e artista visiva proveniente dalla corte di Prince, che lo porta a trasferirsi a Minneapolis.

Anche l'apparentemente distaccato Robert era però attento all'umore e alle difficoltà del collega. "Accadde in un momento in cui credo che mi sarei condannato al silenzio, in ogni caso. Non avevo alcun desiderio di lavorare in quel periodo, e Robert mi tirava per la giacca dicendo 'Facciamo qualcosa, dai, facciamo qualcosa!'. È stato un viaggio interessante, di per sé, e abbiamo lavorato insieme per diverso tempo prima di chiudere quell'esperienza. A quel punto, sono stato in grado di tornare alla mia carriera solista" (da *dmglive.com*).

Il sound risente dell'approccio dei musicisti che parteciparono alla registrazione. La squadra proviene da un mondo al quale Fripp era stato legato: dietro la batteria siede **Jerry Marotta**, per lungo tempo collaboratore di **Peter Gabriel**; al mixer **David Bottrill**, a sua volta legato a Gabriel. Bottrill, per tramite di Daniel Lanois, ha partecipato ad album come SO (1986), PASSION (1989) e US (1992). Marotta non rimane in squadra a lungo, perché viene escluso dal progetto a causa di divergenze artistiche. Molte delle parti percussive che si ascoltano nascono da frammenti di sue esecuzioni rielaborati da Bottrill. Il panorama sonoro che

si apre non ha nulla in comune con le ultime prove di Sylvian, prodotte da Nye e caratterizzate da un suono ben levigato. "Avevo il desiderio di esplorare un'area sonora diversa. Amo il calore e la bellezza dei toni di Steve, che mi dava anche diversi consigli sul mio modo di arrangiare i brani. Nel tempo però mi ero evoluto, e mi sembrava naturale allontanarmi da quel mondo. In un certo senso, la nostra relazione si era esaurita" (da *dmglive.com*).

I testi riflettono l'oscurità del periodo precedente, ma sono anche attraversati da momenti di illuminazione spirituale. Nel brano di apertura, *God's Monkey*, Sylvian non si nasconde: "*Nessuna canzone da cantare / In cui io creda. / Non riesco a respirare l'aria / È troppo sottile / Così lontano dal cielo*". "Il problema era che, a dispetto delle mie convinzioni, facevo fatica a sperimentare l'amore divino in cui credo, e potevo solo avvicinarmici intellettualmente attraverso le mie esperienze passate. Ho cercato di esprimere la rabbia e l'impotenza che provavo all'epoca. La cecità, il buio assoluto" (da *sylvianvista.com*). God's Monkey è Hanuman, divinità induista con le sembianze di una scimmia, guida in grado di aiutare l'anima umana a raggiungere il divino. L'invito di Sylvian, probabilmente a se stesso, è quello di "*Salire i gradini della scala / Per raggiungere la Scimmia di Dio*".

Anche *Darshan* parte da concetti simili. Il termine indica la vista divina, ovvero la pratica di guardare o percepire la presenza di una divinità o di un santo all'interno di un tempio. Indica il momento in cui si vede e contemporaneamente si è visti dal divino: un'adorazione che apre la possibilità di ottenere un avanzamento spirituale. La vicinanza di Sylvian a temi spirituali, in particolare induisti, attraversa tutto l'album, che colpisce per l'alternarsi di immagini forti, talvolta psicotiche, e grandi aperture di speranza verso la luce, uno dei temi ricorrenti dell'opera.

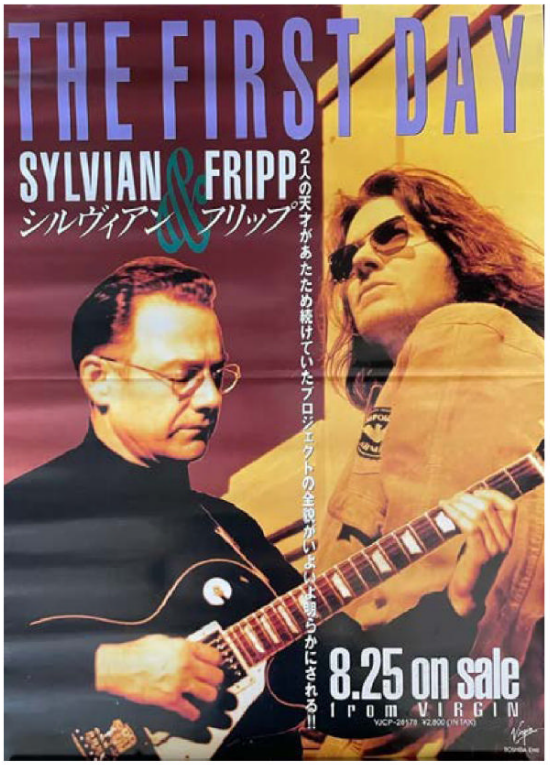
Sopra album solisti di Fripp e Sylvian, oltre alle label del 33 giri doppio. Robert Fripp a New York (24 maggio 1992).

«Non avevo alcun desiderio di lavorare in quel periodo, e Robert mi tirava per la giacca»

David Sylvian

In alto: Sylvian a Bruxelles (20 settembre 2007).

"La realizzazione è stata certamente un'esperienza catartica, sia per Robert che per me. Nasce da esperienze traumatiche, ma allo stesso tempo le risolve. Alla fine c'è una guarigione. È stato un punto di svolta per entrambi" (da *dmglive.com*). L'improvvisazione alla base del lavoro gli dona una genuinità palese. *Darshan* è un ottimo esempio di equilibrio tra libertà esecutiva e strutturazione. "Non è detto che ciò che piace durante un'improvvisazione risulti sempre interessante per chi ascolta […] Né io, né Robert avevamo pensato di utilizzare *Darshan*, quasi diciotto minuti di musica ritmicamente ripetitiva e attraversata da



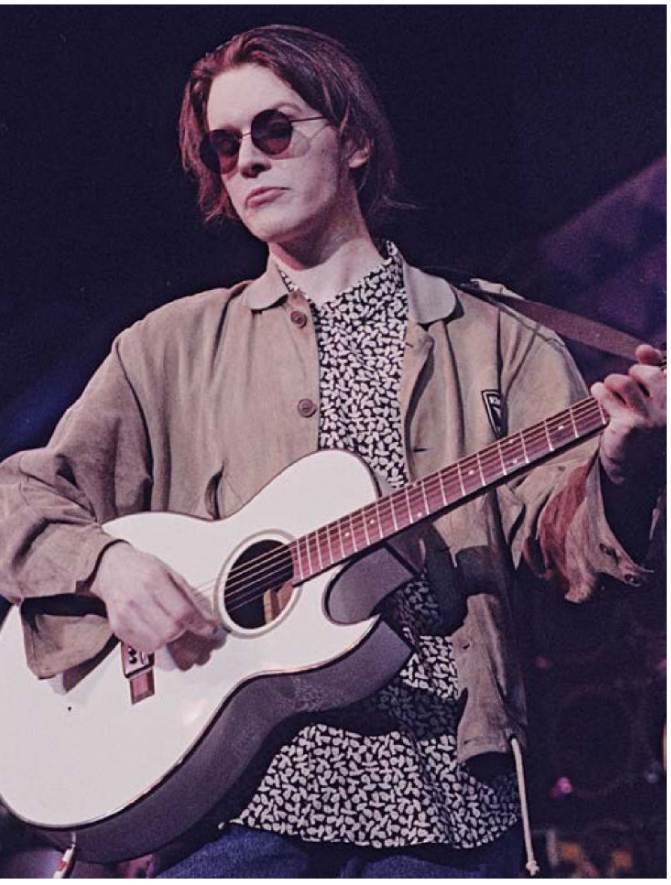
un'improvvisazione in stile jazz. Ho lavorato tanto su quel brano, ma allo stesso tempo ho cercato di non indebolire la performance live che è alla base del suo potere. Ho combinato il mio approccio alla registrazione e quello di Robert, ed è stata una sfida molto bella".

Due approcci diversi, contraddistinti rispettivamente dal ragionamento e dall'istinto. È noto che Fripp ami lavorare in fretta, evitando infinite ripetizioni di una ripresa. È un approccio tipico della vecchia scuola dei musicisti rock, che scongiura il rischio di album iper-prodotti e confusi. Grazie a ciò, la prestazione artistica del chitarrista è stratosferica, ed è uno dei punti più alti della sua carriera. Un assolo memorabile come quello di *Firepower* viene registrato in una sola ripresa, senza tagli: un momento che David ricorda come "magnifico" (da *sylvianvista.com*).

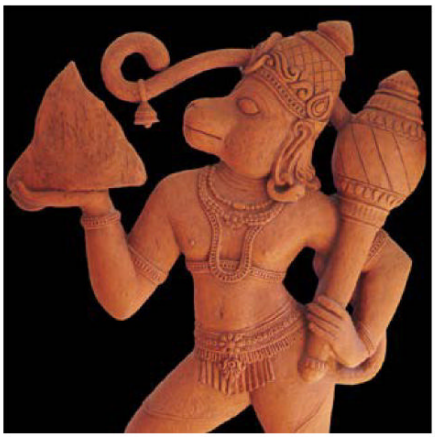
Al disco seguì un tour che fece diverse tappe in Italia. Vidi il duo in azione al teatro Smeraldo di Milano (15 novembre 1993) con due amici d'eccezione: **Paolo Benvegnù** e **Michela Manfroi**, degli **Scisma**, con i quali collaboravo all'epoca. Lo ricordo come un concerto perfetto, anche se caratterizzato da un certo distacco che peraltro ben si addiceva alle figure dei due leader. Vennero eseguiti anche brani in cui la vena ambient di Sylvian raggiunge il suo apice, in contrasto con le atmosfere decisamente ritmiche dell'album. Tra questi, *Damage*, una delle vette assolute della sua produzione. In media fu però un concerto muscolare, in cui si dispiegò tutta la potenza del suono di THE FIRST DAY: la catarsi in musica, come testimoniato successivamente da Sylvian. Di quel tour rimane una pregevole testimonianza nel live album intitolato, appunto, DAMAGE, uscito nel 1994.

Anche se non riguarda l'argomento di cui stiamo parlando, un commento sul disco dal vivo è doveroso. Lo acquistai appena uscito perché conteneva il brano che gli dava il titolo. Durante il concerto ero rimasto profondamente toccato dalla ballad eseguita da Sylvian con un accompagnamento assai discreto da parte del resto della band (senza batteria, che nel tour era suonata da **Pat Mastelotto**), al punto che ritenni la sua presenza una ragione sufficiente per l'acquisto. Non ero il solo, a quanto pare.
"Fino all'attuale incarnazione dei King Crimson, lavorare con David è stata la mia avventura professionale più felice; e questa canzone in particolare, una delle mie preferite di sempre. Che canto incredibile, ti strazia il cuore! Un privilegio accompagnarlo" (Fripp, da *sylvianvista.com*).

In alto: promo poster giapponese. A destra: Fripp in Olanda (1991).



GUIDO BELLACHIOMA



Sopra: Sylvian a *DOC* (Rai 2, 1988). A destra: statuetta in terracotta di Hanuman, divinità induista. Sotto: Fripp al Paradiso di Amsterdam (1991).

"Sedere in silenzio, in lacrime, in un tremito immobile, in una pozza di luce sul palco, sera dopo sera, durante questa canzone, è stato uno dei più duri privilegi della mia vita" (Pat Mastelotto, 2018, da *sylvianvista.com*).

Ciò che rende THE FIRST DAY affascinante è la sua varietà sonora, un caleidoscopio che però non ne intacca la coerenza. L'apertura con *God's Monkey*, di decisa matrice funky, con Trey Gunn che si fa tessitore di una linea di stick, ostinata e pulsante, prossima allo stile di **Tony Levin**, il più noto alfiere del bizzarro strumento che si pone a metà tra chitarra e basso. La ritmica è ostinata e ripetitiva, e diventa la base ideale per i decolli chitarristici di Fripp. Molte parti di chitarra si intersecano, costruendo una rete affascinante e complessa di armonie e dissonanze che ricordano da vicino certe sonorità dei King Crimson.

JEAN THE BIRDMAN è il brano che maggiormente si avvicina a una canzone canonica. Non a caso, venne pubblicato come singolo in un formato curioso: un box composto da due Cd, ciascuno dei quali si apre con la canzone ed è seguito da altre quattro, inedite e già note. Nel testo, abbastanza criptico, si delinea la storia di un killer che uccide sei persone, indifferente al fatto che il cielo "lo potrebbe lapidare".

Ben diverso lo stile di **FIREPOWER**, che supera i dieci minuti e apre con sonorità che ricordano in parte lo stile di **Vernon Reid** (Living Colour). Sarebbe azzardato citare il metal come influenza di Fripp in questo periodo, ma è fuori dubbio che alcune delle sue mai interrotte ricerche sonore prendano spunto da sonorità vicine al genere. Il testo è uno dei più scuri del disco, e descrive un disagio psichico profondo. L'assalto sonoro iniziale si stempera in una lunga sezione strumentale basata su una ritmica ostinata e ripetitiva, sulla quale Fripp tesse le sue magie, alternando pennellate di chitarra distorta ai suoni onirici dei suoi *Frippertronics*.

BRIGHTNESS FALLS si appropria dello stile di numerosi gruppi del rock alternativo americano dell'epoca, rielaborandolo: accordi sghembi e le azzardate armonie costruite da Robert si snodano su una base ritmica che a tratti ricorda l'hip hop. La contaminazione dei generi più disparati si traduce però in una forma sonora coesa e sensata, nella quale – se mai ce ne fosse bisogno – Fripp dimostra doti tecniche stellari, che uniscono una pulizia esecutiva impressionante a una scelta certosina dei suoni più adatti per raggiungere il risultato musicale desiderato. La canzone affronta il tema dell'abbandono e della solitudine all'avvicinarsi della notte.

20TH CENTURY DREAMING (A SHAMAN'S SONG) è un brano dalla sonorità molto pesante, che di nuovo occhieggia a certe declinazioni del metal. Il testo parte dalla critica sociale a un mondo che ha distrutto "la fede nella giustizia, nella speranza e nella felicità", ma è anche un'auto-incitazione a "traslocare nella casa dell'amore". Come in *Firepower* la potenza si stempera

«Lavorare con David è stata l'avventura professionale più felice fuori dai King Crimson»

Robert Fripp

nella seconda parte, lasciando il posto a un ipnotico riff di stick, sostenuto da una batteria in stile jazz, che ricerca la sottigliezza sonora più che la potenza. Su questo pedale musicale emerge un Sylvian particolarmente intenso, che per un attimo torna all'intimismo delle sue prove più recenti, suggerendo che il gioco "*potrebbe essere diverso stavolta / Potresti vincere*".

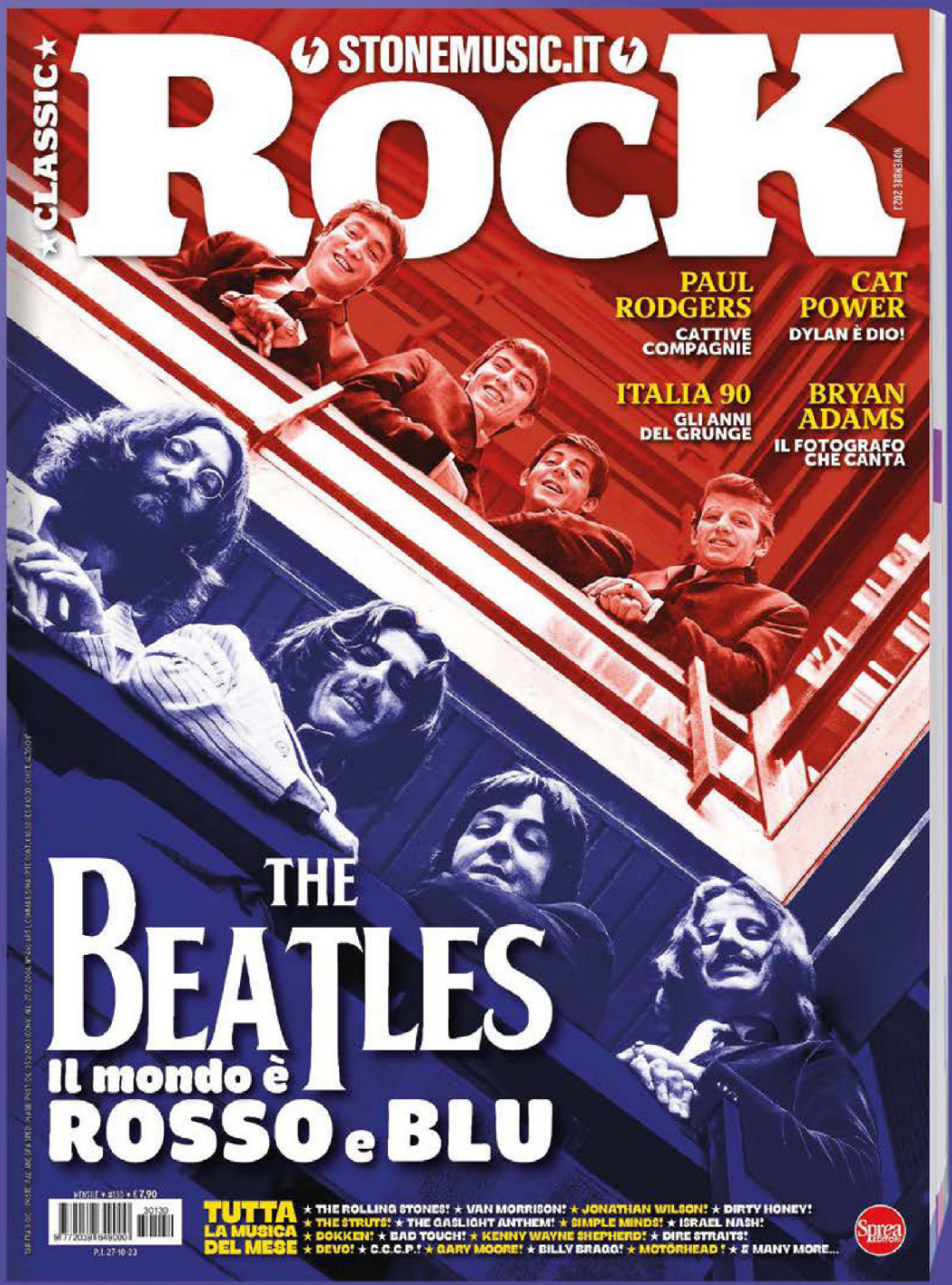
DARSHAN è uno dei capisaldi del lavoro. È intrigante realizzare il legame, forse solo ideale e non cercato, esistente tra le sonorità di questo disco e quelle di altri piccoli gioielli semisconosciuti dell'epoca, come l'innovativo NERVE NET (1992) di **Brian Eno**. Non è un caso se l'iperattivo Fripp si era trovato diverse volte a interagire con musicisti appartenenti alla categoria dei *seminal* descritta all'inizio, finendo spesso per andare nella loro stessa direzione, o perlomeno muovendosi con analoghe intenzioni.

THE FIRST DAY si conclude su una nota di luce, con **BRINGING DOWN THE LIGHT**. Eseguito dal solo Fripp, il brano è introdotto da un soundscape di Frippertronics tra i più belli che il chitarrista abbia mai realizzato. Non a caso, è uno strumentale: le parole pesanti e disturbanti dei testi di Sylvian scompaiono, lasciando spazio a una bruma sonora che evoca la serenità nuovamente raggiunta. Con il suo alternarsi di ombra e luce THE FIRST DAY rimane uno dei momenti più significativi degli anni Novanta. Il genere indefinibile, l'eccezionale livello esecutivo, le suggestioni sonore che è in grado di evocare sono la testimonianza dello sforzo di due anime diverse ma affini, che nell'unione musicale hanno realizzato un disco che supera di gran lunga la somma delle singole parti, dove la sofferenza si sublima, producendo pura Bellezza.

Fripp & Sylvian in una foto promozionale. Utilizzata anche sul sito della DGM (www.dgmlive.com) per celebrare i 25 anni dell'album con un post di Sid Smith, popolare giornalista inglese.

IN EDICOLA

OGNI 27 DEL MESE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 24 del mese

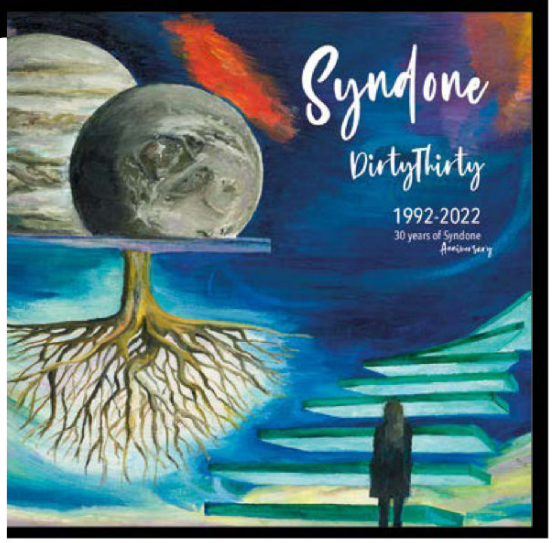
IL FUTURO DIETRO LE SPALLE

DIRTYTHIRTY 1992 – 2022 celebra i trent'anni dei **Syndone**, con nuovi brani e conchiglie raccolte dal passato remoto…

Testo: **Franco Vassia**

Da sinistra: Simone Rubinato, Nik Comoglio, Riccardo Ruggeri, Gigi Rivetti, Marta Caldara, Ciro Iavarone.

CORBIS



Nove album votati alla ricerca di una costante ascesa, sia nel pieno rispetto dell'originalità musicale che per il tentativo di cercare ogni volta di superarsi. Si potrebbe riassumere in questo modo il trentennale percorso musicale dei **Syndone** di **Nik Comoglio**, tastierista e studioso di musica classica e sinfonica, che ha sempre avuto parecchie perplessità nel doversi rinchiudere in steccati prestabiliti. Il viaggio, iniziato nel 1989 e concretizzatosi con SPLEEN (1992) e INCA (1993), è il frutto di un bagaglio di esperienze, studi, seminari. Confrontando i primi due album con MELAPESANTE (2010) si può capire quanto sia cambiato il modo di comporre e di arrangiare i brani da parte di Comoglio. Non è soltanto una questione di maturità biologica, c'è dentro studio, analisi delle partiture e l'ascolto di grandi opere di grandi maestri classici, contemporanei e jazz.

DIRTYTHIRTY è semplicemente la celebrazione vostro trentennale o rappresenta anche qualcos'altro?

Mi piace pensare che sia la *summa* di un progetto che ha attraversato gran parte della mia vita e un modo giusto

Nik Comoglio

per chiudere la mia carriera nei Syndone e col progressive rock. Con questo disco abbiamo voluto allontanarci dal solito cliché del *concept album* al quale il nostro pubblico era abituato. Nei dischi precedenti, soprattutto gli ultimi, c'era sempre un filo conduttore che legava le liriche a temi sociali o letterari. Questa volta, nonostante numerose citazioni rimandino volutamente a precedenti lavori, i testi sono liberi di spaziare e di agire per via della loro spontanea diversità.

Nell'album convivono nuove e vecchie composizioni rivisitate per l'occasione…

Oltre a tre brani nuovi ce ne sono quattro che rielaborano citazioni e idee dai nostri precedenti lavori. L'idea di ridar smalto a *Spleen*, *Marianne*, *Inca* e *Proverbi* dai primi due album ha permesso alle liriche di librarsi in volo. I brani sono stati cambiati per lasciar posto a testi in inglese e, nonostante siano rivestiti di nuovi arrangiamenti, i concetti della stesura originale sono rimasti gli stessi. Quel che è curioso è che, cambiando l'arrangiamento, si possono ottenere risultati davvero inaspettati.

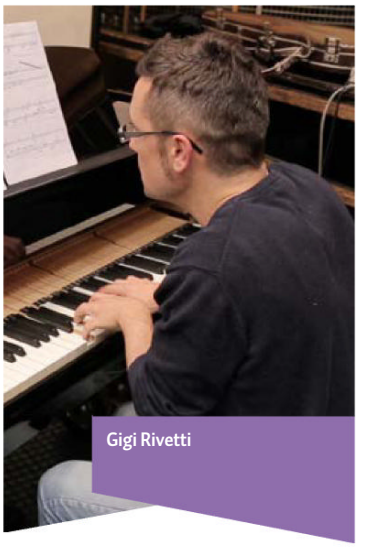
Come descriveresti il contenuto dell'album dal punto di vista musicale?

L'impianto è chiaramente rock-prog, con la cifra rock sicuramente più incisiva di quella progressive che, prepotentemente, emerge comunque attraverso aperture orchestrali dirette da **Francesco Zago**. La struggente *DirtyThirty* si scioglie nel 6/8 orchestrale quasi completamente strumentale di *The Angel*, che ci riporta a una rigorosità di scrittura ancora più progressiva e con aperture elegiache dal sapore morriconiano. La durissima, e quasi zeppeliniana, *I Spit On My Virtue* sfocia nella nuova versione di *Marianne*, dove lo spirito del prog viene rappresentato sia per la lunghezza del brano che per il continuo gioco dei canoni orchestrali che si rincorrono su cambi modali. Se nel 1992 *Spleen* conteneva un inciso di organo liturgico, ottenuto con un campionamento, in *Valdrada's Screen* – il *restyling* – viene magistralmente suonato dal Maestro Cagnani sul prestigioso organo Mascioni della cattedrale di Vercelli. Rock e prog questa volta non danzano più insieme come negli altri album Syndone ma giocano a rincorrersi e ad avvicendarsi quasi fosse la rivisitazione di un *Concerto Grosso*. Nel finale, dopo una continua lotta di spodestamento tra i generi, inaspettata parte l'orchestra che consegna all'ascoltatore un brano rigorosamente strumentale di "solitudine malinconica", una sorta di riflesso musicale della *melancholia* di Albrecht Dürer.

Simone Rubinato

Un disco con ospiti e una formazione ancora ritoccata.

È entrato **Ciro Iavarone** alla batteria, che ha saputo dare un tono piuttosto rock. Quindi **Gigi Rivetti** al pianoforte, **Simone Rubinato** al basso, **Marta Caldara** al vibrafono, **Riccardo Ruggeri** alla voce e ai testi, infine io alle solite tastiere a cui sono affezionato: Hammond, Moog, Clavinet, Mellotron e Juno distorto. I *guests* sono stati davvero parecchi: tre chitarristi come **Tony De Gruttola**, **Andrea Carbone** e **Pino Russo** (a cui l'album è dedicato); il grande organista classico



Gigi Rivetti

Gianluca Cagnani; le coriste **Charlie Poma** e **Rebecca Onyeji**; **Kaori Tsutsui** al clarinetto e un trio d'archi dell'orchestra sinfonica della RAI (**Valerio Iaccio**, violino; **Roberto D'Auria**, violino, e **Michelangiolo Mafucci**, violoncello). L'orchestra di Budapest completa la rosa degli ospiti per un album che spero possa lasciare qualche segno nel cuore degli ascoltatori. In più, per chi acquisterà il Cd, è presente la bonus track *Evelyn* – da MYSOGINIA (2018), assente sul 33 giri – cantata in giapponese, in omaggio agli appassionati nipponici.

Trent'anni spesi alla ricerca di una visibilità difficile da accarezzare.

Sono molte le cose che vorrei dire di questi trent'anni, ma credo che sarebbe superfluo. Non sono mai riuscito a capire quale sia il propellente che crea un brano di successo. Perché una canzone o un album cavalcano gli anni mentre altri scompaiono quasi automaticamente? In pratica: qual è la formula giusta? Nel nostro repertorio abbiamo avuto brani con discreti consensi ma che, prima della pubblicazione, hanno corso il rischio di essere scartati, mentre altri, che consideravo dei veri e propri capolavori, non sono piaciuti affatto. È un mistero!

Una confessione nella quale sembra di cogliere un velo di amarezza.

Probabilmente dovuto al fatto di non essere riuscito a completare un ciclo. In questi anni ho sempre cercato di spostare almeno un po' il baricentro del progressive verso un terreno meno imitativo. A brani che, il più delle volte, sfiorano il quarto d'ora e usano schemi di modulazioni/progressioni ormai vecchie di cinquant'anni; con cantati che non hanno nulla di melodico poiché si appoggiano su tessuti armonici poco adatti al canto. Anche

Riccardo Ruggeri

Marta Caldara

il categorico rifiuto della chitarra elettrica (fatte salve quelle degli ospiti) è stato oggetto di critiche, anche se ci ha permesso di creare un *sound* personalizzato che – unitamente alla voce – è riconoscibilissimo fin dal primo ascolto. Una scelta che, oltre alla visibilità, ci ha precluso anche i palchi più importanti. Per il resto sono piuttosto contento della nostra discografia: ovviamente ci sono i dischi prediletti e quelli meno compresi. Questo è normale ma, se uno avesse la voglia di ascoltarli in ordine cronologico, troverebbe in ogni album delle novità rispetto al precedente.

«Nell'album non ci sono sequenze, quantizzazioni, *autotune o plug-in* di sorta»
Nik Comoglio

Parlando di qualità musicale, mi aveva stupito la domanda che ti aveva fatto un discografico sull'uso di un'orchestra sinfonica per MYSOGINIA: "Perché spendere tutti questi soldi quando ci sono fior di computer a disposizione?".
Quasi nessuno dei gruppi a noi contemporanei ha mai registrato un disco con una vera orchestra di quaranta elementi. Parlando di prog sinfonico sarebbe quasi doveroso intercalare la voce orchestrale nel tessuto timbrico di un album. Noi l'abbiamo fatto in ben cinque dischi! Non senza fatica, ma abbiamo voluto farlo per coerenza allo stile di cui eravamo portavoce. Non erano *plug-in* o campionamenti, ma una vera orchestra, suonata da musicisti veri. Pensata, scritta, orchestrata e diretta da un direttore in modo che il suono, così potente e universale, interagisse al meglio con la parte elettrica del disco composta da Hammond, pianoforti, Mellotron e Minimoog. Nei Syndone l'orchestra è la vera e propria spina dorsale, il sistema nervoso della sua musica, è il momento in cui il *sound* decolla verso la parte più classica e melodica della composizione, quella più emozionale. In questi ultimi anni mi sono dedicato alla musica come l'arte fra le più comunicative in assoluto e, fra tutte le forme che potevo scegliere, ho scelto quella più espressiva: la musica *progressive*.

Ciro Iavarone

Quanto è stato complicato fare prog all'inizio degli anni Novanta?
All'inizio degli anni Novanta il progressive non aveva più alcun sostegno ed era totalmente privo di quella "originalità" covata dai **Nice** di **Keith Emerson** e sepolta con THE WALL dei **Pink Floyd**. Gli anni Novanta non sono stati fortunati nel rilanciare il progressive, spazzato via dall'onda della *damnatio memoriae* del punk e del cantautorato. A parte i **Marillion**, furono troppo pochi i gruppi a segnare il nuovo decennio mentre altri, pur validissimi, finirono ben presto nel dimenticatoio. I Syndone rimasero cristallizzati in una posizione a metà strada tra il nascente new prog e alcuni nomi di un passato quasi remoto. Una posizione piuttosto ambigua che, seppur trattata bene dalla critica e da una buona parte del pubblico, dall'altra non ci permise di consolidare il nostro nome e brillare di luce propria.

Si scrive Syndone ma, in filigrana, sembra comparire la scritta one man band…
Ogni album è sempre stato pensato e scritto da me, in forma di partitura a parti obbligate, facendo però in modo che chiunque potesse suonare l'opera nelle sue parti fondamentali. La ricerca spasmodica di un suono originale mi ha portato a bandire la chitarra elettrica e sostituire i suoni più aggressivi del rock distorcendo il suono del sintetizzatore analogico Roland Juno 60 che, nel 1992, comprai per sole 150.000 lire in un negozio di musica di Torino. A quell'epoca, così come gli Hammond, le tastiere analogiche venivano svendute a poche lire in quanto era nata l'era dei campionatori. Con questa e poche altre tastiere ho realizzato tutti gli album dei Syndone, compresi i primi due, con musica vera, suoni veri generati da strumenti veri e suonati da musicisti in carne e ossa. Tutti i suoni sono stati registrati come negli anni Settanta, con musicisti che studiavano il brano e lo eseguivano arricchendolo della loro espressività. Niente sequenze né quantizzazioni, niente *autotune* o *plug-in* di sorta. Nonostante queste peculiarità e la continua ricerca, l'uso di modulazioni armoniche ardite, di notazioni e concatenazioni ritmiche complesse care al progressive, la risposta del pubblico è stata piuttosto tiepida. Perciò dal 1994 al 2009 mi sono dedicato allo studio della teoria musicale, frequentando *stage* e lezioni con grandi compositori internazionali quali **Azio Corghi** e **Luis Enriquez Bacalov**. I consigli ricevuti da personaggi quali il **Maestro Desderi** del teatro di Cento, da musicisti dell'orchestra della Rai di Torino e del conservatorio Giuseppe Verdi di Torino mi hanno riempito di nozioni e di idee che prima non potevo neppure immaginare. Il paradosso è che non sono molti coloro che hanno colto il *gap* che separa gli anni Novanta dal nuovo millennio. L'unica cosa che possiamo fare è quella di rintanarci nella scusa che il progressive rock è musica di nicchia o musica per pochi. Tenendo però bene a mente che, negli anni ruggenti, questo genere veniva semplicemente etichettato come *musica pop*. Questo perché, con ogni probabilità, il livello culturale era talmente alto che la musica considerata "difficile" si seguiva direttamente in prima serata su Rai 1 ed era condotta da un genio quale **Luciano Berio**.

IL SORPRENDENTE ESORDIO DISCOGRAFICO DI

IO, IO, IO è il primo album della genovese **Irene Buselli**, vincitrice del premio Umberto Bindi 2023. Il suo universo è nel cantautorato contemporaneo, ma risulterà gradito a chi ama il prog.

IRENE BUSELLI

Testo: **Marco Olivotto** Foto: **Le Scapigliate**

Chi mi conosce sa che seguo soprattutto la musica di artisti che scavano il mondo e se stessi, ricercando un varco. Questa è per me l'essenza del prog. Il titolo può sembrare autoreferenziale, ma è in realtà poco egocentrico: "io" è il punto di arrivo di un'indagine che attraversa il mondo che ci circonda. Irene lo spiega con le sue parole.

Racconta di una precoce affezione per la scena cantautorale italiana (**Francesco Guccini**, **Giorgio Gaber**, **Fabrizio De André**), e dell'influenza di quel mondo sulla sua scrittura. Scopre poi **Joni Mitchell** ed **Elena Tonra** (Daughter), nonché l'indie-folk. Infine, si apre alle nuove leve del cantautorato italiano (**Motta**, **Brunori**, **Brondi**).

Ha iniziato tardi a suonare e cantare: dopo un approccio infantile al pianoforte, a vent'anni si scopre chitarrista autodidatta. Da alcuni scritti in un cassetto nasce la prima canzone, nel 2018, suonata quasi per caso a degli amici: "Lì ho iniziato ad accorgermi di quanto fosse terapeutico e potente mettere in musica le proprie parole e regalarle agli altri". Complice la vivace scena torinese, dove frequenta l'università, intraprende un percorso musicale quasi senza accorgersene. Una residenza artistica di Reset Festival nel 2020 le permette di incontrare vari addetti ai lavori della scena musicale nazionale. In seguito, i produttori genovesi **FiloQ** e **Raffaele Rebaudengo** iniziano ad arrangiare alcuni brani. Il lavoro prende forma, e Pioggia Rossa si fa carico della produzione.

Irene ha un'anima razionale, che la porta a laurearsi in matematica, e una più viscerale, che la lega alla letteratura: "Due binari paralleli nella mia vita, che mi aiutano a mettere ordine: la matematica è il posto della quiete, delle cose semplici, bianche o nere, vere o false, e mi mette in pace con la confusione irrazionale del mondo. La scrittura invece è un modo per affrontarla, per analizzare le scale di grigio e le cose contemporaneamente vere e false, le contraddizioni e gli autoinganni della mente. Una mi anestetizza, l'altra mi butta nel mondo violentemente facendomi sentire tutto". Una frase chiave: "Le due cose, per me, hanno in comune l'attitudine a penetrare in profondità per andare a decostruire *com'è fatto il mondo/come sono fatta io*".

Premessa mantenuta: l'album svela l'artista, ma fotografa il mondo con storie dolorose e surreali che aderiscono alla sua persona con disarmante eleganza. Aderiscono anche a chi ascolta: chi canta se stesso, difficilmente riesce a essere universale; chi invece "si" canta attraverso le cose del mondo ha buone probabilità di far vibrare chi ascolta, in un semplice ma ancestrale istante di (ri)conoscimento reciproco.
L'album si apre con *Così sottile*, che ne definisce lo stile: arrangiamenti minimali e voce in primo piano, ripresa con dettaglio maniacale. Il testo narra di una relazione tossica senza alcuna retorica o frustrazione. L'artista afferma che l'episodio non la riguarda personalmente, e questo rimanda al punto chiave: "Com'è fatto il mondo/come sono fatta io". L'album non è un microscopio puntato sull'interiorità (la scatola nera di noi stessi), ma una serie di domande che cercano di definire una personalità nel contesto che la circonda. In altri termini, è un lavoro concettuale.

Il titolo si svela nella canzone *Il palombaro*. Qualcuno attraversa una foresta in uno scafandro, non senza difficoltà. L'*incipit* suona come un teorema, ma un cambio di genere nel ritornello svela il significato della canzone, fa-

Servizio fotografico che ha illustrato anche la copertina di IO, IO, IO (2023).

cendo emergere la sensibilità letteraria. Il palombaro forse "programmato per andare a fondo" si muove su un ritmo e una melodia leggeri, in netta antitesi con il testo, ma nel finale tutto si cristallizza. "Io, io, io – forse sono programmata per andare a fondo – Io, io, io – mi muovo così male in superficie al mondo": L'artista è lei stessa il palombaro. Concettuale, appunto: scrivere una canzone d'amore è facile; ma scrivere una canzone *sull'amore* è difficilissimo. Scrivere così è un atto assertivo in un mondo in cui la superficie vale più della sostanza.

Scusami è un dialogo intimo di Irene con se stessa dieci anni prima. Il ri-connettersi alla propria storia sembra soprattutto un modo per prevenire smarrimenti maggiori di quelli che già si incontrano nella vita. Nel finale, si perde la certezza di chi stia parlando a chi, come se il dialogo avesse portato a un'impossibile ricongiunzione. "Trattati bene, non farti a pezzi", alla fine del brano, è una raccomandazione dolente ma del tutto sincera.

Ne *La goccia*, una massa d'acqua cresce inesorabilmente a causa di una goccia che non si riesce a fermare. Un'eccellente performance vocale si snoda tra crescendo e flessioni continue. Una metafora sul tempo che scorre, e una conclusione che porta la firma di una strana intelligenza al lavoro: "Puoi salire ai piani alti, se il tuo mondo è allagato". In questo modo ci si salva. Ma il mondo?

«L'album svela l'artista, fotografando il mondo con storie dolorose e surreali»

Con un po' meno pelle addosso parla di nervi e pelle, involucro di qualcosa di incomprensibile. L'interiorità emerge, ma arriva per mano di qualcuno che è altro da sé: "E quando mi scolpirai ti pregherò di fare piano / E non sarà quel giorno che diventerò più intera". Dietro l'angolo, echi del doloroso *Apritemi* di Giulio Casale (2012).

Fili è il brano che più colpirà chi frequenta il prog per via della linea melodica spezzata e dell'armonia estranea alle regole del pop. Smarrimento e incertezza sulla direzione da tenere: l'artista si raffigura legata a fili manovrati da un burattinaio che neppure riesce a vedere. L'arrangiamento esce dai binari e recupera sonorità che rimandano al post-rock.

Un dolore banale chiude il disco, ed è la disamina di un male personificato che diventa compagno di vita, con le dinamiche di un rapporto di coppia: dalle prime uscite insieme alla separazione. Troppe canzoni sul dolore sono laceranti, e senza via d'uscita. Questa no: il disarmante finale rimanda al fatto che siamo artefici delle nostre fortune e spesso dei nostri mali.

IO, IO, IO non arriva ai trenta minuti, ma traccia un profilo artistico di grande maturità per un'artista alla sua opera prima. Una menzione di merito ai produttori, che hanno rivestito con delicata forza brani già strutturati, senza strafare e senza voler apparire. Il mix di sonorità tradizionali ed elettronica è affascinante. La qualità della scrittura, della voce e la profondità dei testi, lo rendono uno dei migliori dischi italiani recenti. Lucidissimo ma emotivo fino al midollo: un connubio raro. Irene Buselli dovrebbe salire sui palchi più prestigiosi, perché le sue canzoni sono di un'onestà spiazzante. L'augurio più grande è che riesca a perseverare in un percorso che pare essenziale per lei, ma potrebbe diventarlo anche per molti ascoltatori. Le sue canzoni appartengono a una nicchia, ma le nicchie si allargano, con pazienza e dedizione, e spesso ci si vive dentro bene. Buselli Irene, di professione data scientist: ti aspetto al varco alla prova del secondo disco, quando verrà il tempo. Non smettere: la tua musica è essenziale, oggi più che mai.

1983/2023

Quarant'anni di 90125

L'11 novembre del 1983 gli **Yes** riemergevano a sorpresa dall'oblio di inizio decade con 90125, coniugando intelligentemente presente e passato, e raggiungendo il loro momento di maggiore successo.

Testo: **Paolo Carnelli**

Sembra impossibile, ma tra il 1968 e oggi c'è stato un momento, durato due anni e mezzo, in cui gli **Yes** hanno cessato di esistere. Il tour di DRAMA si era concluso tra molte problematiche il 18 dicembre del 1980 al Rainbow Theater di Londra (curiosamente, la stessa location e quasi lo stesso giorno in cui nel 1972 il gruppo aveva girato il film *Yessongs*) e da subito era apparso chiaro che la line-up formata da **Chris Squire**, **Alan White**, **Steve Howe**, **Geoff Downes** e **Trevor Horn** non avrebbe avuto seguito. Nel marzo del 1981 venne diffuso un comunicato che annunciava lo scioglimento del gruppo: poco dopo Howe e Downes entrarono a far parte degli **Asia** con l'ex King Crimson **John Wetton** e l'ex ELP **Carl Palmer**, mentre Horn si dedicò a tempo pieno alla produzione di altri artisti. Squire e White provarono ad allestire un nuovo progetto coinvolgendo **Jimmy Page** dei Led Zeppelin, ma alla fine riuscirono a registrare solo alcuni demo. Poi, sorprendentemente, alla fine del 1981 la sezione ritmica degli Yes pubblicò un atipico singolo natalizio, *Run With The Fox*, con il contributo di **Peter Sinfield** (paroliere dei primi King Crimson), le orchestrazioni di **Andrew Pryce Jackman** (The Syn) e il coro dei ragazzi della cattedrale di St. Paul. La svolta però era (più o meno) dietro l'angolo…

Prima di 90125: DRAMA (1980), WOLF (1981), RUN WITH THE FOX (1981) e il 45 giri di *Owner Of A Lonely Heart* (1983).

Dal Sudafrica con furore

Nel gennaio del 1978 il chitarrista, compositore, cantante e polistrumentista **Trevor Rabin** si era trasferito a Londra dal Sud Africa, pubblicando tre album solisti con la Chrysalis, l'ultimo dei quali, WOLF (1981), con la partecipazione di **Simon Phillips** alla batteria e **Jack Bruce** al basso. Visto il modesto interesse suscitato dai suoi lavori, Rabin si spostò a Los Angeles sotto la supervisione della Geffen, "rischiando" di entrare a far parte proprio degli Asia. Fu una vecchia conoscenza degli Yes, il direttore della Atlantic Records in Europa, **Phil Carson**, ad ascoltare alcuni demo di Rabin e a metterlo in contatto con Squire e White per una possibile collaborazione. I tre, insieme all'ex tastierista degli Yes **Tony Kaye**, provarono per nove mesi il nuovo materiale a Londra, decidendo di chiamarsi **Cinema**.

Il ritorno degli Yes

Con tre ex Yes a bordo e un'altro ex Yes – Trevor Horn – nel ruolo di produttore, il coinvolgimento inaspettato di **Jon Anderson** nella fase finale della registrazione del nuovo disco portò inevitabilmente la Atlantic Records a pensare di riesumare la vecchia sigla, non senza l'opposizione degli stessi musicisti, Rabin in particolare: "Erano sicuri che chiamarsi Yes avrebbe aiutato le vendite, ma io ero totalmente contrario. Volevo che i Cinema rappresentassero un nuovo inizio per tutti quanti, che fosse-

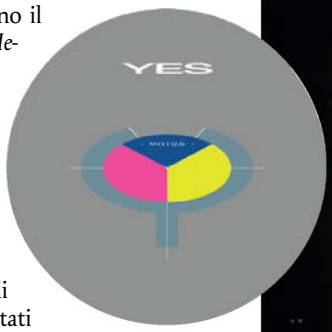
I “nuovi” Yes nel 1983. Da sinistra: Alan White, Jon Anderson, Chris Squire, Tony Kaye e Trevor Rabin.

ro una novità. L'ultima cosa che desideravo era suonare in una band che aveva già una storia e una reputazione alle spalle. Non è stata mai la mia intenzione, e lo dissi chiaramente a Chris e Alan quando ci siamo incontrati la prima volta. Non ero neanche un fan degli Yes, quindi il marchio non aveva per me nessuna attrattiva particolare".

Un salto nel presente

Quando l'ho abbracciato, qualche anno dopo la sua pubblicazione, 90125 ha rappresentato prima di tutto un lasciapassare nell'universo musicale degli adolescenti dell'epoca. Difficile inserirsi nei discorsi dei compagni di classe parlando di Peter Hammill o dei Van der Graaf Generator (chi?), molto più semplice farlo utilizzando un grimaldello come *Owner Of A Lonely Heart*. Almeno il "gruppo di *Owner Of A Lonely Heart*" era un gruppo conosciuto e di successo. Che poi quel gruppo, incidentalmente, si chiamasse Yes, a molti importava davvero poco. Certo, con i vecchi Yes che avrei poi imparato a conoscere e amare, quella band aveva almeno apparentemente ben poco a che fare. Gli Yes degli anni Settanta erano stati principalmente una creatura di Jon Anderson e **Steve Howe**: in questa nuova incarnazione, Howe non era presente e Anderson era saltato a bordo all'ultimo momento, quando l'album era già sul punto di essere pubblicato. Troppo tardi per poter dare il suo apporto in fase di scrittura, troppo tardi per poter avere voce in capitolo su tante cose. Ascoltandolo bene, 90125 ha però il grande pregio di inglobare qua e là tanti riferimenti, tanti piccoli indizi che ci riconducono dritti alla tradizione dei vecchi Yes. È un percorso quasi subliminale, come in certe pubblicità,

La copertina di 90125 venne realizzata da Gerry Mouat con un computer Apple IIe.



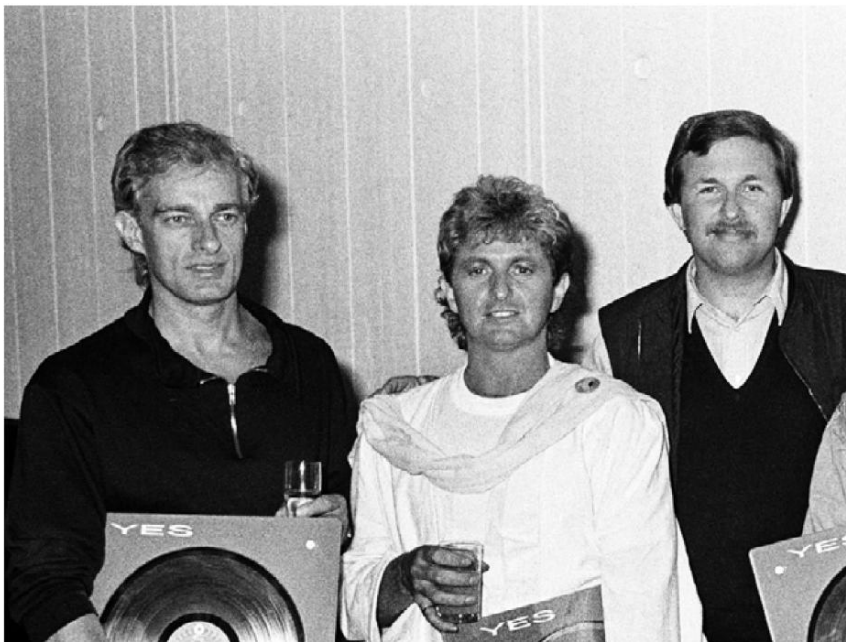
Il ritorno a sopresa di Jon Anderson spinse la Atlantic a rispolverare il marchio Yes.

Yes
90125
(Atlantic, 1983)

Lato A
1. Owner Of A Lonely Heart (Rabin/Anderson/Squire/Horn) – 4'27"
2. Hold On (Rabin/Anderson/Squire) – 5'15"
3. It Can Happen (Squire/Anderson/Rabin) – 5'39"
4. Changes (Rabin/Anderson/White) – 6'16"

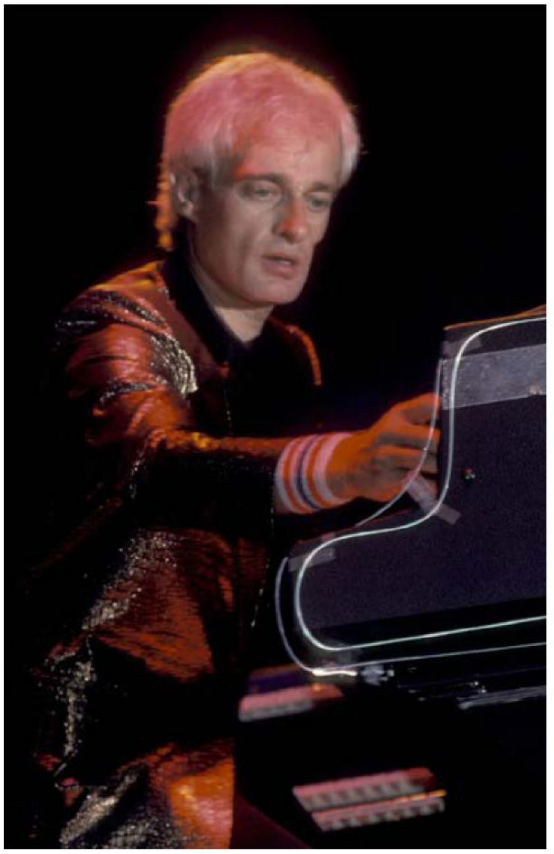
Lato B
1. Cinema (Squire/Rabin/White/Kaye) – 2'09"
2. Leave It (Squire/Rabin/Horn) – 4'10"
3. Our Song (Anderson, Squire, Rabin, White) – 4'16"
4. City Of Love (Rabin, Anderson) – 4'48"
5. Hearts (Anderson, Squire, Rabin, White, Kaye) – 7'34"

Jon Anderson (vocals) ● Chris Squire (bass guitars, vocals) ● Trevor Rabin (guitars, keyboards, vocals) ● Alan White (drums, percussion, Fairlight CMI, chorus) ● Tony Kaye (Hammond organ, piano, chorus) ● Dipak Khazanchi (sitar and tambura on *It Can Happen*) ● Graham Preskett (violin on *Leave It*) ● Trevor Horn (backing vocals)



al cui interno sono presenti dei brevissimi fotogrammi, quasi invisibili, che servono a stimolare il cervello a livello inconscio. La conclusiva *Hearts* in quanto a struttura e sonorità in molti punti è riconducibile a *And You And I*; l'atipica *Leave It* esaspera gli intrecci e le polifonie vocali che avevano reso celebre la band, massimizzandone l'impatto sonoro. Ma è innegabile che quello che colpisce immediatamente, ora come allora, è l'aspetto strettamente tecnico. Anche se la scelta di affidare a lui la produzione del disco fece storcere il naso all'altro Trevor, Horn aveva dato agli Yes un nuovo suono: li aveva costretti ad accettare l'essenzialità degli anni Ottanta, così distante dall'opulenza e dalla libertà sonora degli anni Settanta, e non solo per quanto riguardava la durata dei brani. Un buon esempio è rappresentato dalla linea portante di basso di *Owner Of A Lonely Heart*: solo sette note che si ripetono in maniera assolutamente identica per il 90% del pezzo. Quello che Horn non fece, però, è chiedere ai musicisti di rinunciare al loro carattere: 90125 è un disco "suonato", ma al tempo stesso studiato e pensato in ogni dettaglio. Non ci sono tempi morti, i muscoli si flettono solo quando è necessario (come nell'heavy blues di *Hold On* o nella pirotecnica *Cinema*) mentre in barba al Synclavier e alle altre diavolerie elettroniche disponibili in studio, sono ancora gli strumenti acustici come il sitar (*It Can Happen*) e il violino (*Leave It*) a essere chiamati in causa quando c'è da aggiungere un pizzico di magia.

Poco prima della pubblicazione di 90125 Tony Kaye (sotto) venne brevemente rimpiazzato da Eddie Jobson (Curved Air, Roxy Music, Frank Zappa, UK, Jethro Tull).



Epilogo

Come spesso mi è capitato, arrivai a 90125 e agli Yes attraverso i concerti, in questo caso grazie alla videocassetta di 9012 LIVE. La guardavo per ore: mi piacevano i costumi, i movimenti sul palco, l'energia. Mettevo in loop la parte finale di *Starship Trooper* (*Wurm*) e a un certo punto iniziai anche a suonarla con un vecchio Eko Tiger facendo finta di essere Tony Kaye. Anche quello era un pregio di quella formazione degli Yes: dare a un ragazzo di quattordici anni, modesto pianista, dei modelli sostenibili da provare a emulare… altro che Rick Wakeman e Patrick Moraz!

Disco d'oro per gli Yes di 90125.

Back to the 80s

Trevor Rabin è stato il grande artefice di 90125: durante il giro di interviste per il suo nuovo album, RIO, era impossibile non fargli anche qualche domanda specifica sul disco degli **Yes**.

Testo: **Antonio De Sarno**

Mi ha un po' sorpreso non leggere da nessuna parte la notizia di una nuova versione celebrativa di 90125 per il quarantennale dell'album. Hai qualche informazione a questo proposito?
Onestamente non so nulla. So solo che la Rhino ha comprato i diritti dell'album e io ho posto una sola condizione per essere coinvolto in eventuali progetti commemorativi: i master di 90125 esistono, non ho idea di dove siano, ma sono sicuro che la Rhino dovrebbe poterci arrivare. Ho bisogno che quei master vengano digitalizzati perché sono passati quarant'anni e nessuno sa in che condizioni siano. Nessuno mi ha ancora risposto…

Quindi saresti interessato a occuparti di un eventuale remix di 90125…
Se posso mettere le mani sui nastri originali, come no! Subito!

Cosa ti piacerebbe cambiare?
È un disco che suona molto anni Ottanta. Alcune cose si perdono un po' nel mix originale. Fondamentalmente mi piacerebbe usare la tecnologia odierna per portare il lavoro agli standard attuali. Credo che funzionerebbe.

Nel 2003 hai pubblicato 90124 per la Voiceprint, che contiene tra le altre cose i demo originali di 90125. È abbastanza evidente che ci siano state delle modifiche sostanziali lungo il percorso che ha portato alla versione definitiva dei brani. Quanto hanno contribuito gli altri musicisti a cambiare il suono delle tue canzoni?
In *Hearts*, per esempio, Chris e Alan hanno portato un sacco di idee. La batteria di Alan nella prima parte di *Changes* è fenomenale, così come il basso di Chris. L'essenza delle canzoni era già nei demo, ma ad esempio mentre i demo del mio quarto album solista, CAN'T LOOK AWAY, suonano esattamente come l'album, per 90125 è un discorso completamente diverso. Prendi *Owner Of A Lonely Heart*: né Chris, né Trevor Horn erano particolarmente convinti delle strofe, così ho dovuto riscriverle. Sono tornato nel mio appartamento di Londra, armato di chitarra e registratore, e le ho riviste da capo. L'idea iniziale è rimasta, ma l'input degli altri si è rivelato determinante. Soprattutto in quelle sezioni che ho appena specificato.

In alto: 9012 LIVE e 90124 di Trevor Rabin.

Non abbiamo parlato di Tony Kaye… è vero che hai registrato tu quasi tutte le parti di tastiera di 90125?
Sì, è vero. Principalmente perché Trevor Horn non riusciva a lavorare con Tony, forse a causa di alcune differenze musicali, ma anche personali. Proprio non riuscivano a lavorare insieme. Di Tony nell'album rimangono solo delle parti di Hammond, per esempio il suo assolo in *Hearts*. Bellissimo, come tutte le sue parti. Per il resto ho dovuto pensarci io, semplicemente perché avevo realizzato i demo, in cui già erano presenti delle parti di tastiera, non che fossi un tastierista migliore di Tony. Perché cercare un altro tastierista quando c'ero già io disponibile? È andata più o meno così.

E dal vivo? Sarà stato molto complicato…
Io ovviamente mi sono dovuto concentrare sulle parti di chitarra. Tony fu estremamente diligente con quelle di tastiera. Non mancava assolutamente nulla. In tournée è stato un asso per il gruppo.

Il tour di 90125 conta ben 141 date. Eppure il live pubblicato nel 1985, 9012 LIVE è praticamente una raccolta dei momenti solisti dei vostri concerti. Come mai questa scelta?
Credo sia stata un'idea della casa discografica. Pensavano che quelli fossero i momenti migliori dei concerti. Mi sarebbe piaciuto molto di più un album dal vivo di quel tour nel senso più canonico. Non ci abbiamo pensato abbastanza, probabilmente…

Come sarebbe stato 90125 se fosse uscito a nome tuo?
Diverso, proprio per i motivi che dicevamo prima, ovvero per la presenza di Chris e Alan e per la voce di Jon. Basta sentire RIO per capire la differenza. Dal punto di vista strutturale, Chris e Alan furono molto importanti.

Our Song: la gemma nascosta di 90125

A cura di: **Andrea Pavoni**

All'interno di (quasi) ogni album c'è il "brano cuscinetto", il brano riempitivo, quello meno considerato, quello che si dimentica con maggiore facilità, quello che se c'era o non c'era… alla fine era uguale. *Our Song* occupa (in modo assolutamente immeritato) questo ruolo all'interno di 90125, perché disperso tra brani notissimi e di grande successo: *Owner Of A Lonely Heart*, *Changes*, *Leave It*, *Hold On*, *It Can Happen*… Oltretutto si tratta di un brano che è stato molto poco eseguito dal vivo, e questo ha contribuito a farlo notare ancora meno al grande pubblico. Gli "addetti ai lavori", invece, lo hanno ben notato, tant'è che anche nella produzione dei LTE (**Liquid Tension Experiment**, il supergruppo strumentale formato da componenti dei Dream Theater con al basso Tony Levin) c'è un chiaro richiamo ad *Our Song* all'interno di *Biaxident*, contenuta in LTE2, che è il secondo album della band (lo si può scorgere dal minuto 6'50" in avanti; il richiamo è chiaro ma allo stesso tempo non palese). Ma cosa ha di particolare questo pezzo? Che è davvero un trattato di prog/new wave/pop anni Ottanta. C'è dentro tutto: la novità, la tradizione, i suoni, la tecnica, la melodia, la difficoltà… Forse è anche per questo che è stato suonato così raramente live, nonostante sembri "scorrere sereno e orecchiabile": perché non è affatto facile da suonare! Il brano è fortemente incentrato sulla polimetria, ed è uno dei pochi pezzi di 90125, insieme a *Changes* e *Cinema*, composti anche da **Alan White**. Del resto la presenza del ritmo è davvero un elemento distintivo di questo pezzo.

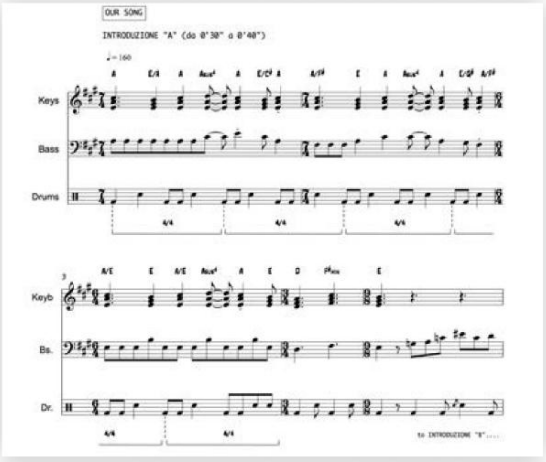
Our Song venne pubblicata su 45 giri come lato B di *Owner Of A Lonely Heart*.

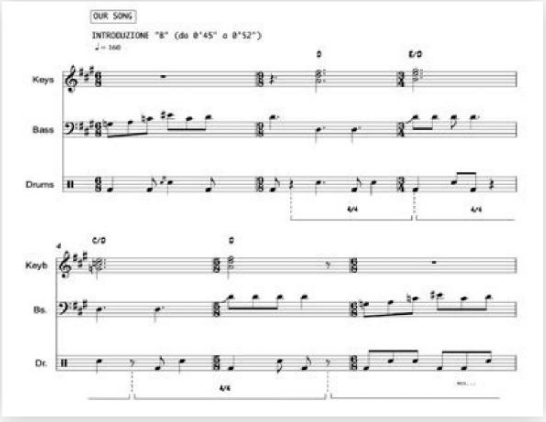
In *Our Song* abbiamo dodici momenti musicali distinti in 4'18" di durata. L'INTRODUZIONE "B" la distinguo dalla "A" perché ha una funzione del tutto diversa, non è una introduzione "al brano", ma è una introduzione "al-

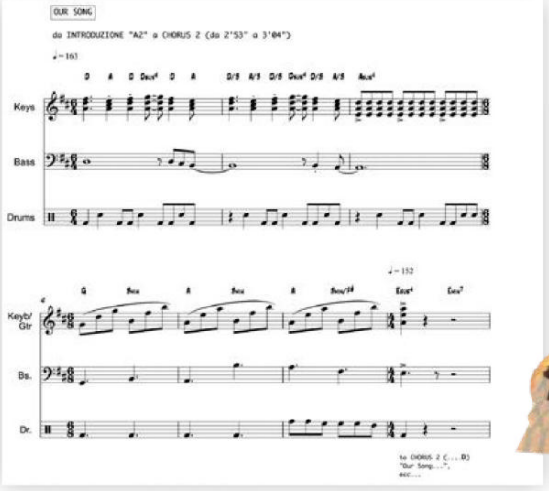
OUR SONG – struttura

	Battute	Minuto
INTRODUZIONE "A"	Anche se il riff principale è basato su un gruppo di 2 battute in 7/4 e una di 6/4, l'introduzione contiene una serie notevole di variazioni. Il riff "principale" (7+7+6+3/4) lo sentiamo a 0'30".	0'00" – 0'40"
INTRODUZIONE "B"	(9/8+3/4+3/4+5/8+6/8)*2	0'40" – 0'52"
STROFA 1 (A/B)	A: (9/8+3/4+3/4+5/8+6/8)*3 +9/8+4/4 B: 10 battute in 4/4	0'52" – 1'28"
CHORUS 1	14 battute in 4/4, + 1 di 7/8 (o 2/4 + 3/8, che metricamente è la stessa cosa), praticamente una pausa di raccordo che introduce il solo di chitarra	1'28" – 1'52"
Solo guitar (su Strofa 1A)	Come Introduzione "B"	1'52" – 2'03"
STROFA 2 (A/B)	(come sopra) A: (9/8+3/4+3/4+5/8+6/8)*3 +9/8+4/4 B: 8 battute in 4/4 (nella strofa 1 sono 10)	2'03" – 2'35"
INTRODUZIONE "A" 2	(7/4+7/4+6/4+7/4) – giro 1 7/4+7/4+6/4 – giro 2	2'35" – 2'53"
Modulazione su INTRO A2 (verso CHORUS 2)	(6/4*3) + (6/8*3) a stacco verso Chorus 2 + 4/4	2'53" – 3'04"
CHORUS 2	13 battute in 4/4	3'04" – 3'24"
BRIDGE (da Strofa B)	16 battute in 4/4	3'25" – 3'48"
INTRODUZIONE "A" 3	7/4+7/4+6/4+3/4+7/8+(4/4*6) (l'ultima battuta è un piccolo intro di batteria)	3'48" – 4'07"
FINALE	6/8+6/8+4/4 (ultima battuta calcolata come 4/4 e non come 6/8, ma essendo l'ultima è lo stesso)	4'07" – 4'18"

la strofa 1", si riferisce specificamente a questo. Quindi è un processo stilistico che ci porta "dal generale al particolare": Introduzione "al pezzo" (in cui si richiama un riff specifico, identificativo dell'intero brano) e introduzione "alla strofa", in cui si richiama specificamente il riff della strofa. Sono anche caratterizzate da una struttura del tempo assolutamente diversa. L'INTRODUZIONE A si può definire "genericamente" in 7/4 (non è davvero così perché dopo le prime due battute in 7/4 ce n'è una in 6/4 e poi una serie di altre "alternative" ritmiche), mentre l'INTRODUZIONE B la possiamo considerare "genericamente" in 3/4 (anche qui non è del tutto vero perché l'andamento in 3/4 è intervallato da interventi di chitarra "in stile rock" che ne spezzano la linearità e che vanno intesi in 5/8+6/8). Ma noi di tutto questo variare non ci accorgiamo perché Alan White sovrappone a tutto un tempo quasi costantemente settato su 4/4, che ingloba tutte queste variazioni conferendo al pezzo un andamento estremamente scorrevole.







La Strofa si divide anch'essa in due momenti diversi. La prima segue l'Introduzione "B", alternando quindi battute in 3/4 (nelle quali si inserisce il cantato) al gruppo delle due battute in 5/8+6/8 della chitarra, che fanno da ponte tra le righe del testo. La seconda invece (strofa B) è effettivamente in 4/4, quindi ci fa sembrare vera/corretta la batteria di White che sentivamo in 4 già da prima, ci rafforza nella convinzione che sia un brano in 4/4, mentre è tutto tranne questo. Menzione speciale va fatta per le linee di basso "tipiche" di Squire, che si distinguono in tutto il brano anche in questa occasione per la capacità unica di mettere insieme ritmo, armonia e melodia. Arriviamo quindi al Chorus 1/Ritornello, in 4/4, chiaro, lineare, adatto a essere ricordato: "*Our Song / It gives us a Reason / Our Song / That Good remedy*", ecc… La canzone ha proprio come oggetto "la Musica", quindi queste variazioni ci fanno vedere/capire "cosa" è la musica per i musicisti (*Our Song*, la "nostra" canzone, ma non in senso romantico).

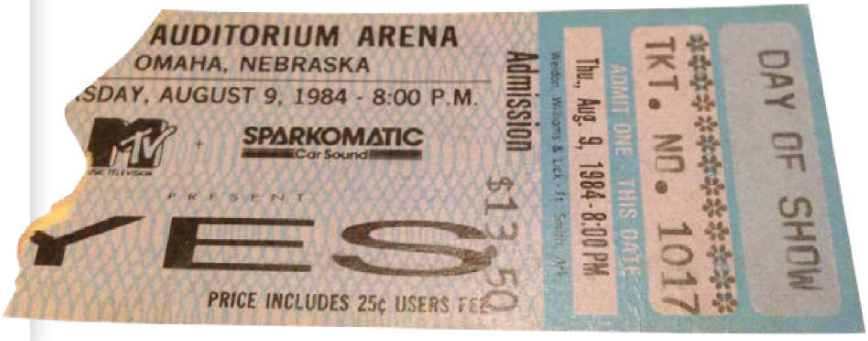
È un bel momento di apertura, che arriva "chirurgicamente" a 1'27" (timing perfetto per il ritornello di una canzone), ad ammorbidire un brano effettivamente abbastanza complesso. La batteria "dimezzata" di White (rullante sul 3 e non su 2 e 4) ci trasferisce il feeling di un brano che rallenta, mentre realmente il bpm è sempre intorno a 155.

Notiamo poi il bellissimo espediente di allungare la strofa 2, creando uno spazio che consente a Trevor Rabin di inserire uno splendido solo di chitarra: perfetto, melodico, totalmente sul tempo, con un suono vagamente jazzato e non del tutto avulso da quanto avrebbe potuto fare uno "Steve Howe" (un nome a caso), solo con una precisione e una lucidità di gran lunga invidiabili.

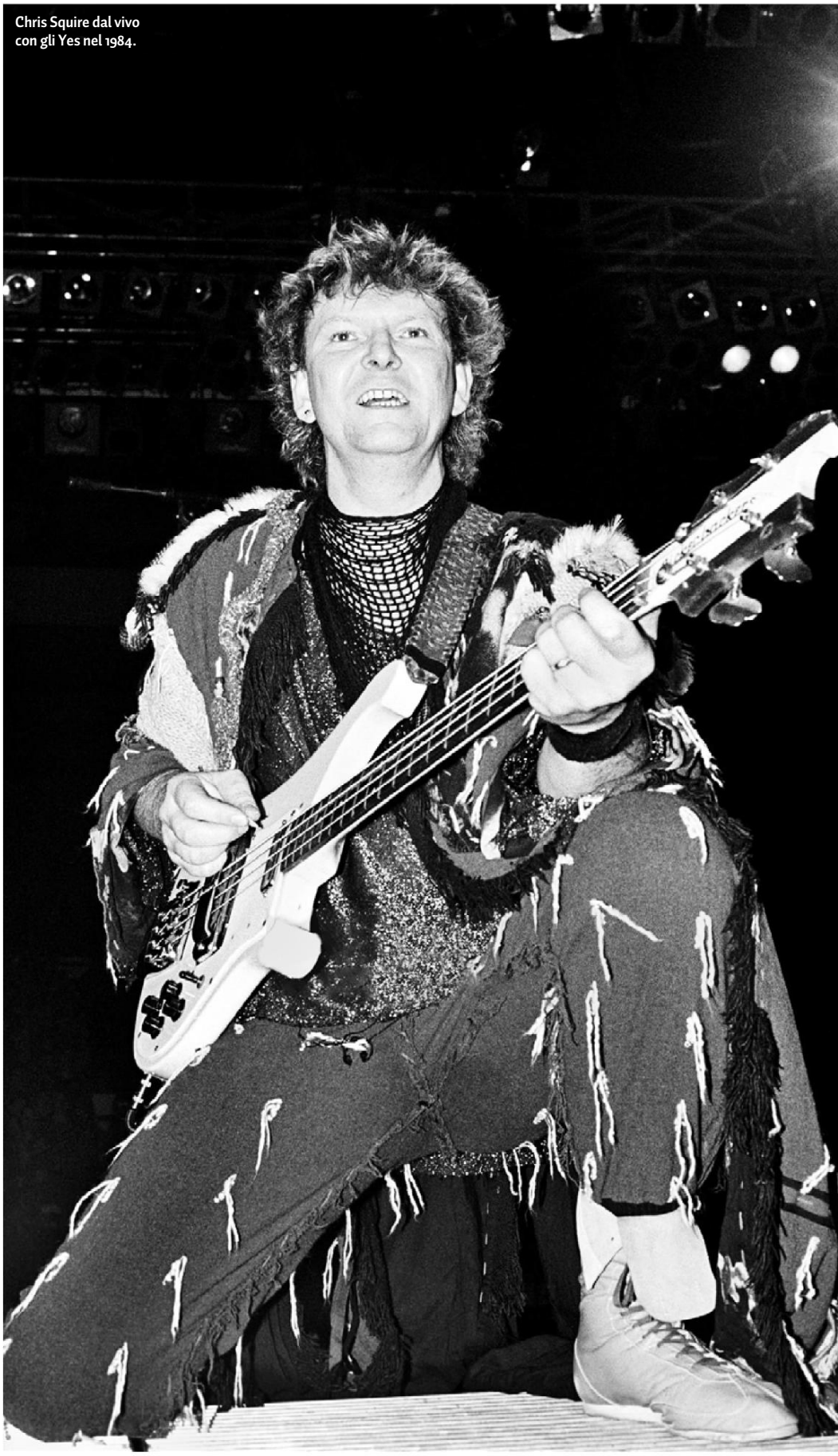
Questi "soli/cameo", molto brevi, faccio notare, sono in realtà molto difficili… perché mentre in una *Comfortably Numb*, ad esempio, si ha a disposizione una grande quantità di battute per imbastire il proprio discorso, in questo caso, con solo undici secondi a disposizione (ripeto: undici secondi), bisogna essere davvero bravi a "dire qualcosa" che sia di contorno, sì, ma allo stesso tempo "utile" e interessante. In questo caso Rabin è davvero un maestro, si ritaglia un momento di stile, presenza e tocco davvero unici.

Da qui in avanti il brano è tutto "costruzione", "mestiere", "struttura", in senso assolutamente mirabile. I nostri hanno tutti i tasselli, vanno solo composti al meglio. Quindi: Strofa 2 (rigorosamente A/B, come ormai sappiamo), Introduzione A, e chiaramente il secondo Chorus (non possiamo certo non ripetere il ritornello, altrimenti non sarebbe tale).

Qui pongo alla vostra attenzione il "come" i nostri arrivano al secondo Chorus, che è in RE maggiore mentre con l'Introduzione A2 ci troviamo in LA maggiore: ovviamente con il "classico" espediente della "modulazione ai toni vicini": il riff inizialmente viene trasportato da LA a RE e il basso scende da RE a SIb a LA; il tempo viene "accorciato" a 6/4 (per aumentare il senso di "aspettativa", tagliamo ¼, così siamo più veloci, più tesi), per poi finire (dopo la variazione in 6/8) con un Misus4 che l'intervento



del coro trasforma in MIm7 (II grado di Re), rendendo quindi assolutamente fluido il passaggio al ritornello. Notiamo inoltre che nelle tre battute di 6/8 che precedono il Chorus 2, la batteria di White rallenta in modo estremamente delicato portando il bpm da 163 a 152, legando le due sezioni e preannunciando così la "solennità" del momento di apertura (ennesimo brano suonato e interpretato in modo magistrale senza click). Questa è vera padronanza dell'oggetto-canzone, e della composizione in genere, decisamente non comune. Espedienti continui per garantire scorrevolezza in una durata contenuta ma con tanti episodi singolarmente curati all'interno.
Dopo il Chorus 2 abbiamo una sezione che ho definito "Bridge" perché mi sembra che abbia proprio il ruolo di "ponte" per portare l'ascoltatore da una zona (il Chorus 2) a un'altra (l'Introduzione "A"3). Dato che dobbiamo "chiudere il cerchio", dobbiamo far capire all'ascoltatore che il brano volge alla fine, quindi va "recuperata" la sezione iniziale. Qui c'è ancora qualche altro colpo da maestro che gli Yes si giocano. Il Bridge è in 4/4? Sì, perché si basa sulla cosiddetta "Strofa B" che era in 4/4, ricordate? Sì, ma questo è un brano basato sulla polimetria, e non potevano perdere questa occasione! Ascoltiamo attentamente: Jon Anderson canta in 4/4, White suona in 4/4, Squire suona in 4/4… ma le tastiere (il digital piano&strings che si sente sopra a tutto) sono in 5/8!! Ecco perché l'andamento ci sembra regolare e irregolare allo stesso tempo. Provate a suonare il digital piano in 5/8 mentre tutto attorno a voi gira in 4/4… vedrete quanto è impegnativo!! E ci ricolleghiamo quindi così alla introduzione "A"3 che – ricordiamo – è fondamentalmente in 7/4, ma la batteria continua a suonare in 4, e quindi sembra tutto normale e lineare! Il FINALE è un altro piccolo gioiello. In realtà il gruppo di battute dell'Introduzione "A" viene ripreso, ma in ordine diverso. Quindi abbiamo la "consueta" scansione 7/4+7/4+6/4 ma tagliando un gruppo di 5 battute rispetto all'inizio, gli Yes si portano "avanti" e quindi riescono ad arrivare "in anticipo" al gruppo delle tre battute in 6/8, cluster praticamente identico a quello utilizzato prima del Chorus 2, che invece qui ha la funzione di chiudere il brano.
Ennesimo "trucco" da parte di un ensemble di musicisti veramente esperto e sicuro dei propri mezzi, dai quali c'è solo da imparare.



Chris Squire dal vivo con gli Yes nel 1984.

Yes in Italia: Milano 18 luglio 1984

Testo: **Maurizio Cavalca**

"Chi c'era se lo ricorda ancora come uno dei migliori concerti mai visti e suonati in Italia. Yes al Palasport di Roma, aprile 1974. **Rick Wakeman** in un castello di tastiere, **Steve Howe** che cambia una chitarra ogni canzone. Uno show che era la sublimazione di tutto il Rock (o pop) che imperava in quegli anni…". Più o meno con queste parole iniziava un articolo di «Ciao 2001» dell'estate del 1984 (con Chris Squire in copertina). Lo leggevo durante il mio tragitto alla volta di Milano, in occasione dell'unica data che il mio gruppo preferito avrebbe suonato al Palasport (18 luglio). All'epoca ero abbastanza "talebano" e 90125, l'album del ritorno, non lo consideravo un vero album degli Yes. L'album mi piaceva molto ma non ci trovavo quasi nulla del vecchio sound che tanto adoravo. La sezione ritmica era sempre la stessa, ma il modo di suonare era più quadrato e vicino all'AOR americano, la chitarra era molto hard/heavy e la voce di Anderson, in certi momenti, mi ricordava quella di Sting dei **Police!** Il classico Yes-Sound non c'era più.

I miei due Yes preferiti, Howe e Wakeman, non ci sarebbero stati. Le mie aspettative non erano altissime e non avevo assolutamente idea di quale sarebbe stata la setlist del concerto.

Arrivai davanti al Palasport nel primo pomeriggio e all'apertura dei cancelli riuscii (grazie anche a una corsetta stile Mennea) ad arrivare a una decina di metri dal palco, in posizione centrale. Direi perfetto. Intorno alle 20.30 si spensero le luci del palazzetto e venne proiettato qualche cartone animato per ingannare l'attesa (Bugs Bunny). Subito dopo, una base registrata si diffonde nella sala e le scritte YES e i numeri 90125 vengono proiettate sullo schermo. Inizia il concerto: il palco è bellissimo e il suono della band è molto potente.

Dopo *Cinema* gli Yes proseguono con *Leave It*: Jon Anderson, candidamente vestito e con i capelli alla Simon Le Bon, prende posizione al centro del palco e diviene il mio punto di riferimento per buona parte del concerto, nonostante l'intesa perfetta tra Squire e Rabin. *Your Is No Disgrace* è il primo classico suonato dalla band. Le parti di Howe vengono un pochino stravolte (tecnicamente, lui e Rabin sono diversissimi), ma l'effetto finale risulta molto buono. La scaletta è praticamente perfetta, con la band che alterna un paio di pezzi nuovi a un classico. Un breve solo di Alan White introduce *Hold On* (bellissimo il solo di Rabin) e a seguire arriva *Hearts* (assieme a *Our Song* il mio brano preferito di 90125). Un divertente siparietto di Jon con la sua chitarra acustica che sembra suonare da sola (a suonare è invece quella imbracciata da Trevor), introduce *I've Seen All Good People*. Bella versione con piccoli soli suonati dopo ogni ritornello finale (tipo la versione del 1978). A questo punto Tony Kaye, che aveva un look stile Duran/Spandau Ballet, ha i suoi minuti di gloria con un solo non indimenticabile tecnicamente (non era certo Rick Wakeman), ma di effetto, grazie anche al cono laser che lo sovrastava durante una breve riproposizione della *Toccata in Re minore* di Bach. Il solo di Rabin alla chitarra acustica (accompagnato dalle tastiere di Kaye) non mi entusiasmò molto, ma fu accolto da un'ovazione. Lo apprezzai negli anni a venire grazie a una versione pubblicata nel famigerato 9012LIVE – THE SOLOS, probabilmente uno dei live più inutili della storia del rock. *Changes*, molto ben suonata, conferma le ottime qualità vocali di Trevor Rabin. Ma è

Gli Yes su «Ciao 2001» #29 (22 luglio 1984).

90125
secondo i lettori di Prog Italia

Gli anni passano e inevitabilmente i ricordi si addolciscono. Anche se qualcuno ancora lo definisce "un obbrobrio", per tanti lettori 90125 è ormai diventato un album di riferimento nella discografia degli Yes e nei propri ascolti: l'album della svolta "commerciale" che salvò la band dall'oblio, ma anche un album innovativo, ben registrato e ben architettato. Forse definirlo "uno dei dischi più prog degli Yes" è esagerato… o forse no.
Buona lettura.

Il disco… anzi, la musicassetta più ascoltata della mia vita. Le prime note di *Owner Of A Lonely Heart* sono ancora oggi la suoneria del mio smartphone. **Claudio Riccardi**.

Venni via dalla vacanza all'isola d'Elba per andare a Milano a vederli… il giorno dopo (senza dormire) ritornai all'isola. Sacrificio ben ripagato: tanta roba. **Marco Ceccarelli**.

Nel 1984 avevo dodici anni, ascoltai i primi dieci secondi di *Owner Of A Lonely Heart* e comprai subito il 45 giri. Ovviamente non sapevo nulla degli Yes! **Claudio Rizzo**.

Come *Pride* per gli U2, fino ad allora cult-band e poi esplosi come fenomeno di massa, anche gli Yes divennero 'popolari' grazie al successo di *Owner Of A Lonely Heart*. Il brano in questione ha avuto il merito di trainare l'intero album dove c'è molto di più e di meglio: mi piace ad esempio ricordare *Changes*, dove è chiara (fin troppo) l'influenza dei Police, uno dei gruppi più in voga all'epoca. Indubbiamente brani maestosi e corali come *Hold On* ne fanno un album prezioso anche per chi ama gli Yes pre-Trevor Rabin, al quale non si può negare il merito di aver salvato una grande band dall'oblio. **Marco Croci**

Posso solo dire che quando mi capita di sentire *Owner* per strada, in luoghi lontani da casa, in un bar etc… mi sento come se Dio volesse darmi un segno che c'è. Mi rassicura.
Leandro Cioffi Sr

Eravamo tutti un po' intossicati da MTV o Deejay Television. Quando vidi (l'ottimo) video di *Owner* quel sound mi incuriosì e acquistai il 33 giri. Bel disco. E tanto mi basta. Poi, chiaramente, gli "Yes" sono altri. Ma rimane in me la convinzione di possedere un bel lavoro.
Franco Deledda

Vidi il video di *Owner Of A Lonely Heart* sulla TV Svizzera. Arrivò mio fratello Duilio, gli dissi: "Wow che bello!!!" Risposta: "Dovrei avere la musicassetta di un album degli Yes che mi ha registrato Icio… lo aveva vinto dieci anni fa rispondendo a un quiz alla radio: "Chi era l'addetto alle luci dei King Crimson?"; "Ah grazie poi lo ascolto", dissi io… Era CLOSE TO THE EDGE. Tempo un mese avevo tutta la discografia sin lì pubblicata dagli Yes. Era la primavera del 1984. **Valentino Butti**

Un capolavoro di modernità. Suona ancora bene. Sui brani, be'… basta ascoltarli. Rabin è fenomenale. Ricordo la bile, la rabbia e il disprezzo dei vecchi fan per questo disco (e per il seguente BIG GENERATOR). Il tempo è galantuomo, i nostalgici no. Molti non conoscono la storia di questa formazione. Gran peccato. **Piero Ducros D'Andria**

Purtroppo non ho il tempo di scrivere più dettagliatamente ma il concerto al Palasport fu bello musicalmente, pessimo acusticamente (il palazzetto assomigliava al PalaEur come acustica) e pietoso per il vestiario, compreso il microfono con filo telefonico di Anderson. Un miscuglio di pubblico tra chi se li ricordava nel tour di FRAGILE e chi conosceva solo *Owner Of A Lonely Heart*. Ho visto gente andarsene durante il solo di Squire. **Luca Benporath**

Ricordo solo che quando ascoltai *Owner Of A Lonely Heart* pensai fosse un pezzo dei Police… Cambio di sonorità clamoroso. Anche rispetto a *Does It Really Happen,* che pure era un pezzo clamorosamente differente dagli Yes che ci avevano fatto innamorare. Io resto fedele alla triade THE YES ALBUM/FRAGILE/CLOSE TO THE EDGE. **Massimo Lenza**

Non offendetevi vi prego, so che la musica è soggettiva… ma vedete, gli Yes erano molto prog. E questo, a mio parere, è il disco più brutto che hanno fatto. Un obbrobrio.
Claudio Donati

Capisco che possa avere spiazzato rispetto ai lavori storici, ma è grande pop-rock di immensa classe, con un Rabin ottimo musicista e Jon-Chris in grandissima forma. Pezzi come *Hold On*, *Changes*, *Hearts* sono solo apparentemente banali. Un gran disco: poi anch'io magari lo metto al decimo posto (o anche sotto) nella discografia degli Yes, ma da qui a definirlo obbrobrio il passo è davvero molto lungo. **Massimo Rovati**

Contestualizzato nel suo periodo storico, fu un album incredibilmente innovativo, grazie soprattutto alla produzione di Trevor Horn e al nuovo chitarrista, Trevor Rabin. Una ventata di aria nuovissima in un periodo in cui i grandi del prog venivano un po' bistrattati (a parte King Crimson e Genesis). Un suono modernissimo, un singolo azzeccatissimo e nuova linfa vitale che venne un po' sprecata con il successivo BIG GENERATOR.
Paolo Perilli

Come si fa a definire 90125 un disco "pop"? Ci sono i tempi dispari, ci sono le armonie vocali, ci sono gli intermezzi strumentali, ci sono i cambi di tempo improvvisi… Gli Yes dimostrarono che PROG significava anche non arrestare mai la ricerca sonora, ma sperimentare su timbriche al passo con i tempi (l'uso del Fairlight o delle percussioni elettroniche) e significava anche rivedere la struttura dei brani: si poteva essere prog anche in quattro minuti, senza per forza scrivere lunghe suite, ma condensando lo stesso numero di idee nella forma di una canzone (che è ancora più difficile!). Per questo 90125 è forse uno dei dischi più prog degli Yes, oltre a svelare in ogni brano una freschezza autoriale unica. **Alberto Sgarlato**

Non so se 90125 sia prog o meno e tantomeno me ne curo. So solo che mi fa piacere ascoltarlo, nonostante non sia un fan sfegatato degli Yes, o forse proprio per questo! **Enzo Vitagliano**

Il disco è (quasi) tutto molto bello, soprattutto la prima facciata, però *Owner Of A Lonely Heart* è un pezzo pop iconico. Ha trainato il disco rilanciando la carriera degli Yes.
Achille Benigni

L'arrivo di Rabin diede una svolta più brit rock alla loro musica e la sua personalità si sente in tutti i lavori di quegli anni. Che gli Yes fossero una band in progress si era capito già da quel capolavoro di DRAMA. Ma, al contrario dei Genesis post DUKE che si buttarono decisamente sul r&b, loro seppero mantenere quella vena rock imprescindibile. Gli anni Ottanta sono stati strani per tutte le band progressive. Andate, per esempio, a riascoltare i Jethro Tull o i Rush di allora e vi accorgerete di una specie di adattamento, un inchino alla parte migliore della new wave.
Maurizio Di Giacomo

Ogni volta che mi capita di ascoltare questo Capolavoro (purtroppo non di frequente) lo trovo sempre attuale, anche se non è così! La cosa che credo è che comunque 90125 ha bucato il tempo. Spero proprio che i giovani con una sensibilità musicale scoprano l'esistenza di questo gioiello. **Paolo Musolino**

Un giusto e riuscito tentativo di modernizzare un sound che cominciava a fare la muffa.
Paolo Pavin

Come molta altra produzione delle bandiere "prog" nella loro fase post-classica, 90125 è un'acquisizione della mia tarda maturità. In gioventù mi ero fermato a RELAYER – che ho consumato con affetto – anche per vicissitudini personali e trasferimento all'estero. Chissà come avrei reagito all'epoca di fronte a un'opera tanto diversa dal loro periodo d'oro, magniloquente e cosparsa di lunghe suite. Ecumenico e aperto come sono, ancor di più ora, è un disco che apprezzo. Non sto a ripetere la ben nota verità che si respirava tutt'altra aria in quegli anni, e che gli Yes, per rinnovarsi e sopravvivere, dovevano necessariamente accorciare durata e complessità dei pezzi e puntare (come gli stessi Asia) a una "pop-olarità" in linea con i tempi. Penso che con 90125 l'abbiano fatto alla grande, come mai più dopo. L'aspetto che maggiormente risalta è la centralità di Trevor Rabin e della sua chitarra, una ventata di aria fresca come contraltare a una certa eccessiva enfasi barocca dell'ultimo Steve Howe. L'assenza di un tastierista showman come Wakeman, il ritorno tardivo in pista di Anderson, limitandone dunque le escursioni misticheggianti e il controllo sulla fase compositiva, e la produzione di Horn: tutto ciò ha spinto al centro Rabin, il suo strumento, la sua indole rock, e a beneficiarne siamo stati noi ascoltatori. *It Can Happen*, *Changes*, *Our Song* e la splendida chiusura di *Hearts* con Anderson di nuovo ai suoi massimi livelli sono a mio avviso le tracce più riuscite. Avercene oggi di dischi così! **Enrico Honnorat**

Album spettacolare, l'album della rinascita.
Marco Ponte

And You And I a riportarmi nel mondo Yes che tanto amavo. La versione non è impeccabile ma riesce a emozionarmi ugualmente. Le vere lacrime le versai subito dopo. Il Divino Anderson, spiazzandomi, intona la parte finale di *The Gates Of Delirium* (*Soon*). Atmosfera incredibile creata dal raggio laser che disegna una terra rotante sul soffitto del palazzetto e dagli accendini accesi dal pubblico. Ero stravolto.

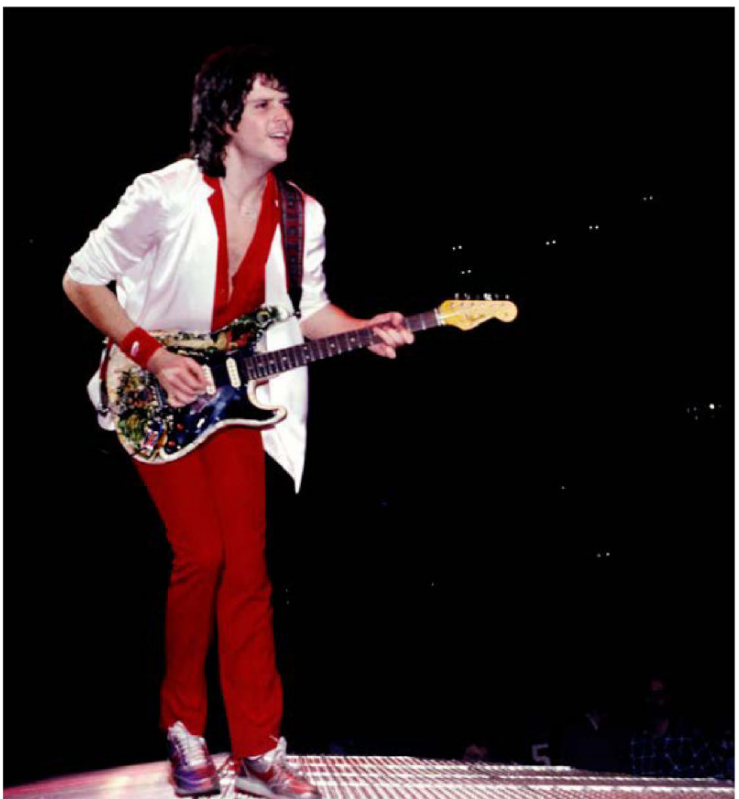
Una volta arrivato alla vetta della serata, la discesa era inevitabile. L'atmosfera creata, per quanto mi riguarda, fu demolita da *Owner Of A Lonely Heart*. Dopo un'introduzione strumentale (anni dopo scoprii che era la parte iniziale di una canzone inedita, *Make It Easy*), il riff del singolo di maggior successo fece esplodere il palasport. Il pubblico si alzò in piedi e mi trovai sotto il palco incavolato come pochi! Non me ne facevo una ragione. Possibile che la maggior parte dei presenti non si fosse alzata per *And You And I* e *Soon* mentre ora erano esaltati e saltellanti (compresi i miei amici) per una delle canzoni più commerciali di sempre? Forse il mio nervosismo era causato anche dal fatto che temevo di essere arrivato alla fine del concerto. Immaginavo che dopo l'Hit sarebbero usciti e rientrati per il bis e tanti saluti. Fortunatamente mi sbagliavo, ci sarebbe stata ancora molta buona musica: *It Can Happen*, *Long Distance Runaround*, *The Fish* (con il riff di *Tempus Fugit* e la scritta YES creata con il laser) e *City Of Love* suonate in rapida sequenza. Inaspettata arrivò anche una versione dilatata di *Starship Trooper* suonata alla grande, con la parte finale (*Wurm*) allungata all'infinito e l'impianto luci che sembrava stare per cadere sopra il palco. La band sorridente abbandona la scena per il classico rituale del bis chiamato a gran voce. La classicissima *Roundabout* ha il compito di chiudere il concerto. Ormai avevo nuovamente il cuore nelle rose e non mi curai dell'intro di Rabin o delle parti di tastiera suonate da Kaye. Il live era finito e la versione remix strumentale di *Leave It* si diffondeva nel Palasport. Il concerto cambiò la mia convinzione talebana: finalmente potevo chiamare quella band Yes! Tornando a casa, nella mia mente cercai di memorizzare quanto avevo visto e ascoltato. Per anni fu il mio concerto preferito… almeno fino al 1989.

Jon Anderson, backstage durante il tour di 90125.

Trevor Rabin fu senza dubbio l'artefice della rinascita degli Yes.

Yes
Milano Palasport
18/7/1984

- Cinema (90125)
- Leave It (90125)
- Yours Is No Disgrace (THE YES ALBUM)
- Hold On (90125)
- Hearts (90125)
- I've Seen All Good People (THE YES ALBUM)
- Sì (Tony Kaye solo)
- Solly's Beard (Trevor Rabin solo)
- Changes (90125)
- And You And I (CLOSE TO THE EDGE)
- Soon (RELAYER)
- Owner Of A Lonely Heart (90125)
- Long Distance Roundaround (FRAGILE)
- Whitefish/Amazing Grace (Chris Squire solo)
- City Of Love (90125)
- It Can Happen (90125)
- Starship Trooper (THE YES ALBUM)
- Roundabout (FRAGILE)



DISCONNESSIONE IN CORSO

A sette anni di distanza dall'ottimo AVENOTH, **La Bocca della Verità** torna in pista con (UN)CONNECTED, concept album articolato ma al tempo stesso melodico, alimentato dal rapporto spesso straniante tra uomo e tecnologia.

Testo: **Paolo Carnelli**

Quante volte ci illudiamo di essere vicini alle altre persone, sia fisicamente che mentalmente, perché la tecnologia ci trasmette questa sensazione? In realtà la presunta facilità e velocità con la quale oggi riusciamo a ottenere qualsiasi cosa (dagli oggetti ai rapporti interpersonali, inclusa l'amicizia e il sesso) ci impediscono sempre più di approfondire i rapporti umani. Ormai stiamo diventando incapaci di mettere in atto una comunicazione profonda prima di tutto con noi stessi, poi con gli altri. La conseguenza di tutto ciò è che ci sentiamo più soli di prima. (UN)CONNECTED, il secondo album de La Bocca della Verità, esplora tutto questo in un brillante concept di oltre settanta minuti, cercando anche di fornire una via di fuga: la riscoperta dell'Amore. Amore sentimentale, amore per l'Arte, amore per la Natura, amore per gli Altri. Ne abbiamo parlato con il pianista e tastierista della band, **Massimo Di Paola**.

Sopra e nella pagina seguente, LBDV dal vivo alla Casa di Alex, 11 marzo 2017 (foto Antonio De Sarno). In basso, la copertina del nuovo album (UN)CONNECTED (2023).

Perché è passato così tanto tempo dalla pubblicazione di AVENOTH prima di avere un nuovo album de LBDV?

Perché siamo delle persone alle quali non piace fare le cose di fretta! (*ride*) A parte gli scherzi, la risposta è piut-

tosto articolata e ha a che fare con una serie di concause: *in primis* quella riguardante le modalità stesse della composizione dell'album. Laddove AVENOTH è stato composto parte in sala e parte in home-studio, (UN) CONNECTED è stato composto interamente in home-studio. Ciò, naturalmente, ha risentito dei tempi di maturazione interni di ciascuno degli autori dei brani. Tempi che hanno visto il lavoro articolarsi in due fasi distinte: la prima – fatta di idee in fase embrionale – dove l'approccio compositivo è stato molto libero, disimpegnato; la seconda, nella quale le idee sono state passate al setaccio, messe insieme e si è tracciata una rotta. A quel punto abbiamo capito che la cosa cominciava a farsi seria e allora abbiamo gettato le basi dell'impalcatura su cui avrebbe poggiato l'album, dedicandole sempre più tempo.

AVENOTH (2017) è il primo album de LBDV.

Secondo molti ascoltatori, uno dei punti di forza della vostra proposta musicale sta nel fatto di essere più vicina alle sonorità prog del nuovo millennio (Transatlantic, Spock's Beard, Neal Morse) rispetto a quelle degli anni Settanta: si tratta di un processo di attualizzazione consapevole o è avvenuto in maniera inconscia?

Mi fa molto piacere rispondere a questa domanda. Certamente non neghiamo l'influenza che i protagonisti del prog rock italiano degli anni Settanta hanno avuto su di noi e ci sentiamo altresì in debito in particolar modo con band quali la **PFM** e, soprattutto, il **BMS** (non a caso il nostro precedente album, AVENOTH, è dedicato proprio a **Francesco Di Giacomo** e **Rodolfo Maltese**). Tuttavia (UN)CONNECTED è chiaramente un lavoro che, come hai detto tu, ha altri tipi di sonorità, nonché altre intenzioni musicali. I nomi delle band e degli artisti che hai citato sono proprio quelli che ci hanno ispirato nel corso degli ultimi quindici/venti anni… e sì, la scelta di un cambio di stile è avvenuta in modo assolutamente consapevole. *In primis* per un discorso edonistico: banalmente volevamo suonare come gli Spock's o come i Transatlantic (senza dimenticarci delle origini italiane, naturalmente). Inoltre abbiamo ritenuto che il cantato in inglese potesse essere la scelta migliore, sia perché pensiamo si addica maggiormente a questo tipo di prog, sia perché nelle nostre intenzioni c'era (c'è) quella di raggiungere un pubblico più ampio.

(UN)CONNECTED è un concept album dai tratti tematici molto chiari e ben definiti: quali sono i concept album che vi hanno maggiormente appassionato dagli anni Settanta a oggi?

Certamente le vite di tutti noi sono ormai da anni permeate dalla tecnologia, ma è forse negli ultimi sette/dieci anni che si parla in maniera sempre più concreta di certi argomenti. Mi riferisco al transumanesimo e al postumanesimo, l'ibridazione uomo-macchina/uomo-animale, l'ibernazione, l'editing genetico e così via. Tutti argomenti che sono giunti all'opinione pubblica attraverso i media. Molti sono i libri e le riviste che hanno raccontato le vicende professionali e personali di alcuni miliardari visionari contemporanei. Anche nel mondo del video-entertainment, attraverso film e serie tv di successo, certi argomenti sono stati trattati sempre più frequentemente. Non neghiamo l'influenza che la serie *Black Mirror* ha avuto sul nostro concept. In assoluto i concept album che abbiamo amato di più (e che sono anche quelli che forse ci hanno più ispirato) sono DARWIN del **Banco del Mutuo Soccorso**, THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY dei **Genesis**, THE DARK SIDE OF THE MOON e THE WALL dei **Pink Floyd**, METROPOLIS PT. 2 dei **Dream Theater**, SNOW degli **Spock's Beard**.

La presenza di due tastieristi nella line-up di una band non è molto comune: cosa comporta a livello di scrittura e di arrangiamento dei brani?

Ho suonato la batteria per molti anni ne La Bocca della Verità, finché non è iniziata la scrittura di AVENOTH. A

LBDV live. Da sinistra: Jimmy Bax, Guglielmo Mariotti, Fabrizio Marziani, Ivan Marziani, Roberto Bucci e Massimo Di Paola.

quel punto ho espresso la volontà di suonare il pianoforte (altro strumento che ho sempre studiato) e di curare dal vivo le parti orchestrali arrangiate in studio. Jimmy è stato molto inclusivo su questo e ha condiviso il ruolo di co-tastierista con me. Ai tempi di AVENOTH la suddivisione dei ruoli era ancora un po' ibrida, nel senso che pur essendo le parti assegnate in modo definitivo, ci alternavamo sugli stessi strumenti, mentre con (UN)CONNECTED è diventata più netta. Di base c'era la volontà di rendere l'arrangiamento più snello rispetto ad AVENOTH, soprattutto evitando la compresenza costante di power chords alla chitarra distorta e di accordi di Hammond distorto. Abbiamo preferito creare qualche linea melodica secondaria per la chitarra e lasciare che l'Hammond prendesse più margine frequenziale all'interno dell'arrangiamento e del mix. Dal punto di vista della distribuzione delle parti, tutti i pianoforti li ho suonati io, mentre Jimmy ha suonato tutti gli Hammond. Le parti di Mellotron e synth sono state divise più o meno equamente.

In (UN)CONNECTED sono presenti diversi ospiti: Filippo Marcheggiani, Alessandro Inolti, Marco Vincini, Ilaria Monteleone… come sono maturate queste collaborazioni e cosa vi ha guidato nella scelta dei musicisti da coinvolgere?

L'affetto e il legame (e la riverenza, non ci stancheremo mai di ripeterlo…) che sentiamo nei confronti del Banco del Mutuo Soccorso è qualcosa di imprescindibile. **Filippo Marcheggiani** è ormai un membro storico di quella band e, col tempo, è diventato anche un nostro amico. Alla nostra richiesta di *featuring* ha risposto in modo davvero carino e partecipativo. Non soltanto ha eseguito le parti che gli avevamo fornito, ma ha aggiunto il suo guizzo personale inserendosi perfettamente nel *mood* di *Cryogenic Hope*, prima con un arpeggio verso lo stop a metà canzone, poi regalandoci uno degli assoli più belli dell'album. **Alessandro Inolti** è un batterista eclettico; un amico al quale abbiamo chiesto di partecipare alla registrazione dell'album proprio in virtù della sua versatilità, che lo porta a star bene in qualsiasi situazione. **Marco Vincini** è il frontman dei Mr. Punch, ottima band tributo ai Marillion della quale il nostro bassista Guglielmo è membro effettivo e con la quale ho avuto il piacere di collaborare alla stesura di alcuni brani originali. Il suo timbro sognante simil-Fish e la pronuncia "british" si inseriscono perfettamente nei duetti con Fabrizio all'interno dei brani *Lullaby Of The Ancient World* e *(Un)Connected*. Ilaria è un'amica di vecchia data, con la quale io e Jimmy molti anni fa abbiamo collaborato in un tributo a Lucio Battisti. Lei forse è l'unica persona – fra quelle che hanno partecipato alla registrazione di (UN)CONNECTED – che non viene da un'esperienza propriamente progressive. I suoi generi prediletti sono il pop, il soul e il rhythm and blues. Ma proprio per questo motivo, la sua voce calda e profonda, unitamente al groove nell'interpretazione e l'estensione vocale ci sono sembrate delle qualità perfette per interpretare lo spirito della moglie dello scienziato nel brano *Returned (The Last Farewell)*.

(UN)CONNECTED ha una durata importante: c'è ancora un pubblico disponibile a dedicare così tanto tempo all'ascolto?

Bella domanda! Il progressive per sua natura è un genere musicale "contemplativo", che richiede attenzione… probabilmente rappresenta (o dovrebbe rappresentare) il contrario di un ascolto superficiale, veloce e/o disinteressato, in quanto le modalità d'ascolto non sono quelle degli standard radiofonici, *ça va sans dire*. Certamente il mondo è cambiato, gli impegni sono aumentati e tutti noi abbiamo meno tempo a disposizione. Tuttavia la tecnologia ci consente di fare un pre-ascolto (anche a pezzi) online, per esempio su Bandcamp… e poi successivamente si può procedere con un ascolto più immersivo grazie anche all'ausilio del booklet del Cd, con le sue grafiche e i testi. Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, dopo AVENOTH – che aveva richiesto un Cd da ottanta

LBDV & friends al Jailbreak di Roma per il Progressivamente Free Festival 2017.

minuti, abbiamo preferito condensare il tutto stando nei limiti di un Cd-audio standard da settantaquattro minuti. Di meno sarebbe stato praticamente impossibile, trattandosi di un concept album: abbiamo addirittura escluso due brani.

Avete in programma di portare (UN)CONNECTED in tour o comunque di organizzare dei live?

Per il momento non abbiamo nulla in programma: dipenderà molto anche dalla risposta che riceverà l'album. Non escludiamo nulla a priori.

Nel rock italiano degli anni Settanta ci sono stati moltissimi gruppi che hanno inciso un solo album, magari anche per una casa discografica importante, sciogliendosi poco dopo la pubblicazione. I **Flea** con TOPI O UOMINI (dicembre 1972) seguirono esattamente questo destino…

QUANTE STORIE IN UN SOLO DISCO

Testo: **Guido Bellachioma**

Elio Volpini, allora bassista nel gruppo ma eccellente chitarrista, oggi ha rimesso in piedi L'Uovo di Colombo, formazione successiva ai Flea, che si appresta a pubblicare un nuovo album, dopo quello omonimo del 1973, dove sono presenti diversi ospiti e le riletture di alcuni brani di TOPI O UOMINI (ne parleremo nel prossimo numero 52). Le storie che seguono sono raccontate da Elio, tranne ove indicato.

La copertina doveva essere gatefold ma la Fonit, ovviamente per risparmiare, decise di stampare il 33 giri con la busta chiusa.

Come tutti i ragazzi italiani

I miei ascolti iniziali? **Equipe 84**, **Camaleonti** e gli altri gruppi beatpop italiani. Poi scopro **Beatles**, **Jimi Hendrix**, **Yes**, **Genesis** e tutto il resto: una vera e propria esplosione per noi italiani. Da bambino, canto a molte manifestazioni di paese e sui manifesti dell'epoca si legge: "Il piccolo Modugno". Il repertorio è a base di *Guarda che luna*, *Pasqualino Maraja* e *Nel blu dipinto di blu*. Poi, verso gli undici anni, i primi gruppi e relativi disastri, a quattordici la prima stagione estiva al Capanno di San Felice

Da sinistra: Stefano Vicarelli, Lucrezio de Seta, Sabrona Scriva, Elio Volpini (Progressivamente, 25 settembre 2019, Roma).

CLAUDIO LODI

Circeo, località di mare cara ai romani, con gli **Obsession** (tra cui Franco Tegamelli alla batteria, poi con Roberto Ciotti e Maurizio Giammarco nei Blue Morning), eravamo il gruppo spalla dei Liquid Brains di Marcello Pizzi, allora uno dei cantanti più apprezzati a Roma (con Renzo Zenobi al basso e Franco Citti alla batteria). Tante prove e finalmente nel 1970 arriva il festival pop di Caracalla, con **Mara e il Prossimo Mondo**: una cantante pop traviata da me, Claudio Elena e Tonino Mannu. Devo ammettere che le abbiamo fatto cantare di tutto, dai **Toe Fat** agli **Spooky Tooth**!

Il filo conduttore di Elio

C'è parecchia confusione rispetto a tre gruppi che nei componenti sembrano "quasi" uguali, tanto da far sbagliare anche i più accreditati esperti: **Flea on the Honey**, **Flea** ed **Etna**. I primi erano quattro ragazzi siciliani, che si nascondevano sotto nomi inglesi: Dustin, Tony, Charlie e Nigel, rispettivamente **Agostino Marangolo** (batteria), **Antonio Marangolo** (tastiere, armonica e flauto), **Carlo Pennisi** (chitarra) e **Mario Licciardelli** (basso). Il risultato è un solo album omonimo nel 1971, intriso di rock, piuttosto levigato e con testi in inglese, che non ottiene grandi riscontri. Poi nel 1972, sostituito Licciardelli col romano Elio Volpini (anche se in molte fonti si legge che Elio sarebbe Nigel), il gruppo accorcia il nome in Flea, poi lo scioglimento. Infine nel 1975 i ragazzi tornano insieme per suonare jazz rock in una band chiamata Etna, un solo, eccellente, album omonimo nello stesso anno per la CaToCa Records. Elio nel 1973 aveva fondato **L'Uovo di Colombo** con il fratello **Enzo** alle tastiere (Fholks), **Ruggero Stefani** alla batteria (Fholks e futuro Samadhi) e **Toni "Gionta" Tartarini** alla voce (Cherry Five).

Chitarra o basso?

Inizio suonando la chitarra, affascinato da **Jimi Hendrix**, ma già dalla prima stagione al Capanno passo al basso, perché geneticamente sono portato per il ritmo. Conosco i ragazzi dei Flea tramite **Giancarlo Sorbello**, personaggio vicino ai Cherry Five e ai Fholks, che si dice abbia scarrozzato Hendrix per Roma nei giorni del concerto al teatro Brancaccio, maggio 1968. Molti citano me come il fantomatico Nigel, ma ovviamente non sono io. Sorbello li ascolta in Sicilia e li fa venire a Roma per delle serate; in quella presso il Phlox (club di via Quirino Majorana) salgo sul palco con loro per improvvisare qualcosa, così comincia la nostra collaborazione.

In alto: gli album ETNA e FLEA ON THE HONEY, più il 45 giri *Louise* dei FOTH. A destra: rara foto dei Flea. Servizio foto realizzato a casa del loro manager Pino Tuccimei.

Un album in arrivo

La preparazione di TOPI O UOMINI è un'esperienza incredibile, fatta di prove interminabili. Andiamo in Sicilia a lavorare nel palazzo di Carlo Pennisi: due mesi in cui suoniamo tutti i giorni, almeno 6/7 ore. Il nostro covo è ad Acireale, in una stanza al quarto piano con tappeti al muro, ala esterna. Ricordo una gran fatica a portare su gli strumenti e il resto dell'attrezzatura, ma non ci pesa affatto… durante la giornata andiamo al mare a prendere gelati e granite, poi in casa serviti e riveriti dai domestici della famiglia Pennisi (i Marangolo e Carlo sono cugini). Proviamo molto seriamente, nessuna jam session disorganizzata. Siamo talmente rodati che quando registriamo allo studio Fonit di Torino, ce la caviamo in una settimana tutto compreso, praticamente in diretta. A Roma proviamo in un appartamento a Montesacro, frequentato anche dal batterista **Francesco Froggio** **Francica** (RRR, Kaleidon). Punti di riferimento dei Flea sono Hendrix e Deep Purple.

Label del lato A di TOPI O UOMINI.

Mi sarebbe piaciuto suonarli

Consumo i 33 giri degli **Yes**, imparo tutto in quei brani e mi piacerebbe viverli come musicista. A Roma suono in una marea di situazioni, dalle cantine al Palasport dell'Eur, ma i concerti che ricordo con più emozione sono quelli nei club. Atmosfera bollente, non solo per la musica. Tanta gente che ascolta, seduta in terra intorno al palco. I più bei ricordi legati ai festival? Caracalla 1970 e Villa Pamphili 1972, dove partecipiamo come **Porco Cane**, così ci chiamiamo in quel momento, ma la Fonit c'impone il nome Flea la sera del concerto.

Un album è per sempre

Il brano *Topi o uomini* nasce da Carlo, e alla fine diventa una storia di 20 minuti, complessa e dalle varie atmosfere. Ricordo la sovraincisione del solo di chitarra nella parte lenta… io e Carlo seduti per terra nella sala immensa e a luci spente per creare l'ambientazione adatta. Lui suonava mentre io ero lì che lo incitavo, entrambi un po' su di giri, ma a quel tempo era normale. A ripensarci ho ancora i brividi. Oggi, che quel pezzo lo ripropongo, il solo l'ho tirato giù nota per nota perché non potrei mai suonarlo in un altro modo. *Sono un pesce*, invece, non lo abbiamo mai eseguito dal vivo, dato che, a parte la struttura, è stato completamente improvvisato in studio. *L'angelo timido* ha un inizio che ci faceva ri-

dere perché sembrava un coro di monaci; il brano uscì fuori pensando a un nostro amico siciliano, timidissimo ma dentro, forse, un demonio. *Amazzone a piedi* risale al 1969, quando ero a letto con la febbre alta ma sempre con una chitarra in mano; suonando mi uscì per caso il riff in nove, anni dopo con loro lo abbiamo ampliato e trasformato. L'amazzone a piedi era la mia fidanzata.

> «Rifarei tutto, oggi sono soddisfatto di me stesso perché ho percorso quelle strade»
>
> Elio Volpini

Uno studio di registrazione immenso!

Lo studio è enorme. Il disco viene inciso rigorosamente dal vivo, pochissime sovraincisioni e grande divertimento. Registrazione su 24 piste, utilizzando i nostri amplificatori (chitarra/basso) e la nostra batteria. Siamo ragazzini pazzi: non posso raccontare cosa succede durante le session, qualcuno potrebbe rimanere scandalizzato! Ma la musica è ancora fantastica. Nonostante le idee chiare, come al solito si improvvisa molto, d'altronde in quel periodo la parola d'ordine è "se ti viene in mente una cosa falla". Così su *Sono un pesce* io eseguo un piccolo assolo di sax… solo che me lo sono portato in studio per passare il tempo… senza averlo mai suonato! La Fonit ci fornisce uno dei fonici abituali del suo studio, **Danilo Giraldi** (RRR, Delirium, Alluminogeni, Enrico Rava, Bambilandia e Melodie, Procession, Samadhi, Claudio Rocchi, Paolo Conte). Le registrazioni vanno benissimo e noi siamo davvero felici.

Compagni di avventura

Gli altri Flea per prima cosa sono degli amici, che artisticamente hanno dimostrato negli anni di essere grandi musicisti, non a caso hanno partecipato alle migliori produzioni italiane. Io ho imparato tanto suonando con loro. Umanamente come tutti i musicisti, compreso il sottoscritto, li devi accettare come sono, sempre un po' strani. Sono in buoni rapporti con tutti, anche se forse sento di più Carlo. Antonio secondo me era il genio del gruppo. Dell'album sono super soddisfatto e non cambierei nulla, infatti quando suono i brani li propongo come sono sul disco. La Fonit ci comunica di registrare TOPI O UOMINI la sera stessa in cui partecipiamo al festival di Villa Pamphili (1972), dove siamo presenti grazie al nostro manager Pino Tuccimei (15 marzo 1939 – 1º febbraio 2020), uno degli artefici della manifestazione.

La copertina secondo Agostino Marangolo

Doveva essere gatefold e nelle pagine interne avere i disegni con le stanze e i pavimenti antichi di un palaz-

CLAUDIO IODI

Agostino Marangolo con i Goblin Rebirth (Progressivamente 2011, Casa del Jazz, Roma).

zo romano a Trastevere. La Fonit non la volle pubblicare per i costi eccessivi. Peccato, era stupenda quando si apriva; mio zio **Francesco Pennisi**, padre di Carlo, l'aveva realizzata in modo straordinario. Lui, oltre a essere stato il direttore artistico del Festival dei due Mondi di Spoleto, era tra i fondatori di Nuova Consonanza (associazione per lo sviluppo della musica contemporanea in Italia), di cui faceva parte Ennio Morricone; inoltre insegnava storia della musica al DAMS. È stato anche grafico e pittore, realizzando le scenografie per alcune sue opere, realizzando due libri con i suoi dipinti, *Deragliamento* (1984) e *Paesaggi di memoria inattendibile* (1994), oltre a mostre personali a Roma e Palermo. Preferiva utilizzare la tecnica dell'acquarello, come in TOPI E UOMINI, che riteneva la più adatta alla connessione con la musica.

> «Penso che ancora oggi la musica dei Flea sia valida»
>
> Elio Volpini

Sopra i PIS nel 2014. Da destra: Elio Volpini, Enzo Vita (RdM), Guido Bellachioma, Davide Pistoni (Divae Project), Phill Salera (Floydiana).

FRANCESCO DESMAELE

Oggi più look che musica

Gli anni Settanta sono stati il massimo per la musica e per tante altre cose. Per noi c'era la libertà sul palco di suonare e dire tutto. Qualche musicista era più profondo su alcuni temi, alcuni più politici e altri meno, però ognuno aveva "quasi" la libertà assoluta. Era possibile perché la gente ti stava ad ascoltare, oggi è più complicato. Nei locali a Roma ormai se non esegui le cover non suoni, allora era il contrario: se non proponevi brani originali niente concerti. Suono i brani di Jimi Hendrix da tanti anni, portandoli in Inghilterra, Olanda e in Belgio però oggi vorrei interpretare solo musica originale. Era tutto spontaneo, bellissimo e senza filtri, dagli "impicci" con le varie droghe alla musica. Avevi la possibilità persino di lavorare, mentre oggi non è quasi possibile, tranne che per poche persone e spesso con mansioni sbagliate; allora potevi scegliere un appartamento in affitto senza dare anticipi o cauzioni varie. Era un periodo fantastico per tutto, con un altro tipo di conoscenza e informazione, la vita era più spontanea. Oggi siamo troppo presi dai soldi e dal business. La musica in Italia è dominata dai talent show, dove viene maltrattata proprio nel meccanismo non solo nella resa artistica. Sono un po' duro quando affermo queste cose però secondo me è la realtà. La maggior parte di quella che ci fanno ascoltare i media è porcheria, ma, sotto sotto, credo ci sia ancora molto, basta cercare nei club. Rifarei tutto, oggi sono soddisfatto di me stesso perché ho percorso quelle strade, se ne avessi fatte altre forse non lo sarei. La tv, nonostante molti ricordino con nostalgia quel periodo, non dava nessuno spazio a gruppi come il nostro, e poi dovevi stare sempre nella casa di-

scografica "giusta"… al massimo per i Flea c'era qualche articolo sui settimanali musicali.

Tutto torna

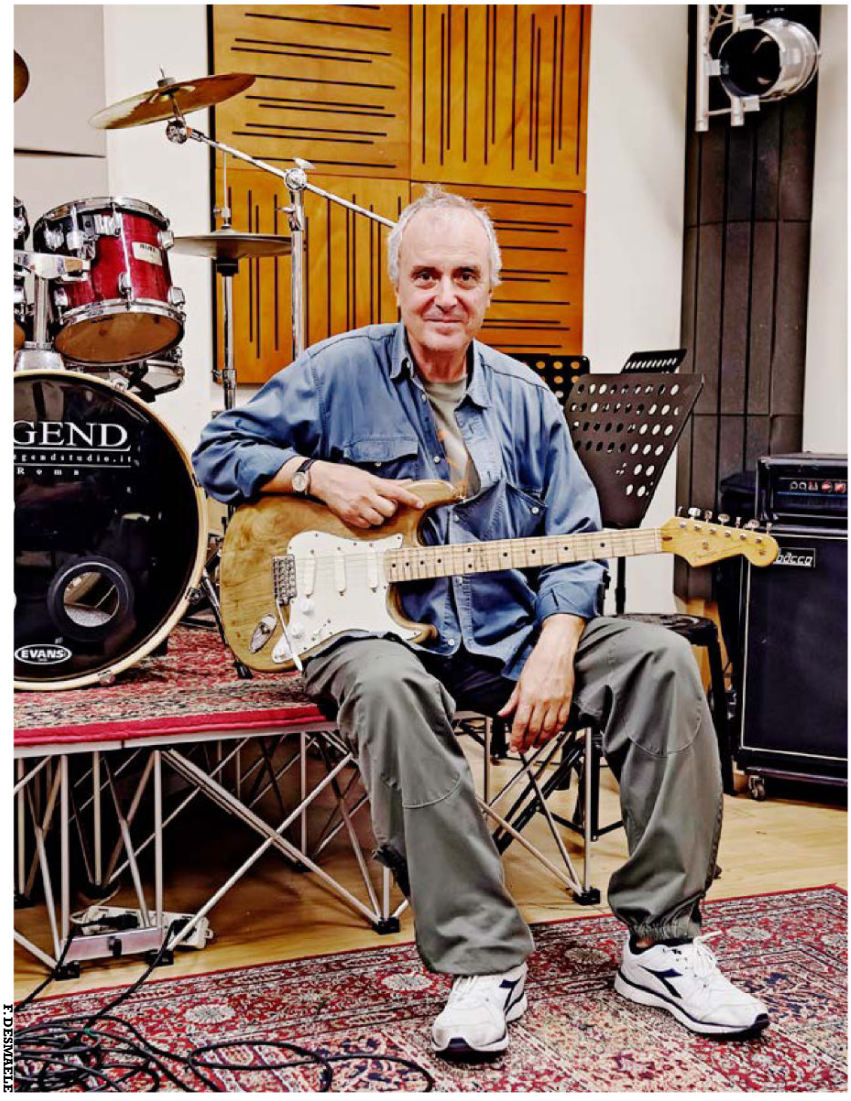
Ho rimesso in piedi la "baracca" per suonare l'intera mia produzione di quegli anni e, devo ammettere, l'emozione è sempre grandissima. Mi fa tornare indietro nel tempo perché i nuovi musicisti cercano di riprodurre l'atmosfera ma ci immettono, come è giusto, la propria sensibilità, senza fare un tributo ma cercando di andare avanti. E insieme abbiamo registrato un nuovo lavoro con mie composizioni ma arrangiate da tutti. Con me ci sono **Sabrina Scriva** al basso, in possesso di tecnica e forza, **Lucrezio de Seta** alla batteria, uno dei più apprezzati musicisti in Italia, e **Stefano Vicarelli** alle tastiere, colonna di band eccellenti come **La Batteria** e **Fonderia**; insieme abbiamo partecipato al festival Progressivamente nel 2018 come Flea on the Etna e nel 2019 come L'Uovo di Colombo… e ora il nuovo album.

I concerti negli anni Settanta

A volte i concerti erano bruttissimi, in altri casi fantastici. Il peggiore capitò al Piper di Roma… due o tre persone del pubblico erano inquiete e io dopo pochi minuti spensi l'ampli e me ne andai, così, ovviamente successe un grande casino. La serata più bella, invece, fu al Carta Vetrata di Bollate: un concerto epico, scesi veramente felice dal palco. Rispetto ai rapporti con gli altri artisti devo dire che in realtà, nonostante un grande fermento collettivo, non avevamo grandi rapporti con il resto dei gruppi: ognuno era completamente concentrato sulla propria musica. A volte i ricordi sono un po' confusi perché era il periodo della sperimentazione in ogni campo, anche nel rock. Nel 1973 ero con i Flea, nello stesso anno già con L'Uovo di Colombo, nel 1975 di nuovo con Agostino, Antonio e Carlo, sia pure come Etna. Nessuno stava in "pace".

Antonio Marangolo il trasformista

In TOPI O UOMINI Antonio suona le tastiere e il clarinetto ma nel corso del tempo è diventato uno dei più stimati sassofonisti italiani (Ivano Fossati, Francesco Guccini, Paolo Conte e tanti altri), oltre che pittore e scrittore. Il giornalista Alberto Bazzurro sulla rivista «Musica Jazz» nell'ottobre 2018 realizza con lui una interessante intervista: "Acireale, dove sono cresciuto, con me è sempre stata piuttosto generosa, a dispetto della credenza secondo cui i luoghi da cui provieni in genere ti danno poca attenzione. Io me ne sono andato nel 1970, e qualche anno fa la città mi ha dedicato una celebrazione incredibile, andando a scovare filmati a me sconosciuti, cose mie con Conte, Vanoni, Guccini, Capossela. Bellissimo! E devo dire che al di là della carriera, mia e di mio fratello Agostino, è stata determinante la figura di nostro padre, un avvocato penalista ma anche uno scrittore che negli anni Sessanta ha pubblicato un libro per Bompiani di grande successo, soprattutto di critica (Enzo Marangolo, *Un posto tranquillo*, 1964), in cui si parlava di come Acireale sia rimasta immutata nel passaggio tra fascismo e occupazione americana, col podestà che gli americani hanno confermato alla guida della città benché fascista. Podestà che poi era mio nonno materno. Questo per dire quale poteva essere la particolarità di Acireale. Musica, pittura e letteratura un po' mi salvano da me stesso. Io sono andato in analisi per questo motivo, perché vorrei essere come **Stan Getz**, che suonava solo il tenore, o **Morandi**, che dipingeva solo bottiglie, o **Chopin**, che scriveva solo per pianoforte. Vorrei cioè saper fare una cosa sola ma benissimo. Le altre mi distraggono, anche se l'istinto mi porta, a periodi, verso l'una o l'altra. La pittura è la più potente: mi capita di non dipingere per un anno o due, ma quando mi viene l'impulso produco quasi compulsivamente. La scrittura e la musica, invece, sono pratiche di fatto quotidiane. Io ho il difetto di svegliarmi prestissimo la mattina, ma invece di girarmi nel letto mi alzo e lavoro. Non so stare con le mani in mano: scrivo, suono, pulisco, sposto i mobili…



Elio Volpini al Legend Studio di Roma per le prove di Progressivamente 2014.

F. DESMAELE

Universo Ozric Tentacles

Il nuovo **LOTUS UNFOLDING** è in puro stile Ozric, ovvero un viaggio di sola andata nel cosmo, ricco come sempre di mille suoni spaziali e tanta fantasia. Sei brani in linea con quanto il gruppo produce dai primi anni Ottanta.

Testo: **Antonio De Sarno** Foto: **Enrico Rolandi**

Ed Wynne, classe 1961, è sempre felice di scambiare quattro chiacchiere, così, prima del concerto che ha concluso il 2Days Prog+1 2023 di Veruno-Revislate, riusciamo a ritagliarci un angolo tranquillo.

Parliamo del nuovo album…
È solo un altro album degli Ozric! Come tutti gli altri, nel senso che faccio fatica a differenziarlo dai precedenti! Per me i nostri dischi sono come il diario del periodo appena trascorso… delle cose fatte fino al momento in cui decido di fermarmi a comporre… insomma, è un'altra raccolta di canzoni.

È "solo" un altro disco… questa affermazione mi spinge a chiederti quanto del materiale di LOTUS UNFOLDING sia improvvisato e quanto sia scritto prima di essere registrato…
Si tratta sempre di una situazione molto liquida. Parto con un suono che mi evoca un senso ritmico, così ho lo scheletro della nuova composizione. Il lavoro più difficile sta nei dettagli. Quando sono soddisfatto passo alle parti di chitarra.

E per quanto riguarda le parti di basso? I pezzi degli Ozric si riconoscono immediatamente dal groove. Avere tua moglie Brandi al basso cosa comporta dal punto di vista compositivo?
Be', alcuni groove sono proprio opera di Brandi, così come alcune linee dei sintetizzatori. La novità di questo lavoro è aver trovato un batterista incredibile come **Tim Wallander**, che suona in tre brani (*Deep Blue Shade*, *Green Incantation* e la title-track *Lotus Unfolding*).

Come lo hai conosciuto?
Mio figlio Silas stava tenendo un po' di concerti in duo con **Saskia Maxwell** (flautista degli Ozric) e c'era anche il gruppo di Tim (Øresund Space Collective). Silas me ne ha parlato benissimo, così l'ho chiamato e siamo andati immediatamente d'accordo. Gli ho chiesto di venire con noi in tour. Sicuramente ha trovato la vita "on the road" difficile all'inizio, ma è riuscito alla fine ad adattarsi.

Immagino che abbia trovato surreale la richiesta di entrare negli Ozric Tentacles…
È stato molto facile per lui, tutto sommato, visto che suona con diverse formazioni, tra cui una che propone una specie di musica medievale (Zykopops) e naturalmente il progressive rock con gli Agusa. Non era la musica il problema, bensì suonare venti concerti di fila… inizialmente una cosa davvero stressante.

Sembra una scelta azzeccata quella di andare in tour insieme ai Gong per promuovere i vostri nuovi album… sia a fine 2023 che durante la primavera del 2024.
Sì, è chiaro che condividiamo molti elementi musicali, ma i **Gong** sono un gruppo vocale, le melodie e le armonie di **Kavus Torabi** & Co. sono incredibili, cosa che noi non potremmo mai fare. Allo stesso tempo sanno essere più calmi e meditativi

di noi, che tendiamo a perdere il filo molto spesso! Le differenze, poi, sono evidentissime quando suoniamo insieme nella stessa serata. In comune abbiamo l'approccio aperto alle composizioni e lo stato d'animo che induciamo nell'ascoltatore. Cerchiamo di tirare su la gente presente ai nostri concerti, magari con un sorriso.

Secondo te, avete lo stesso tipo di pubblico?

In un certo senso. Tenendo le date insieme si notava che il pubblico non lasciava il locale alla fine dei singoli concerti. Quindi, immagino che abbiamo un pubblico piuttosto simile, ma non proprio lo stesso.

Non è una cosa scontata, in effetti! Vi è capitato il contrario, invece, con altri gruppi?

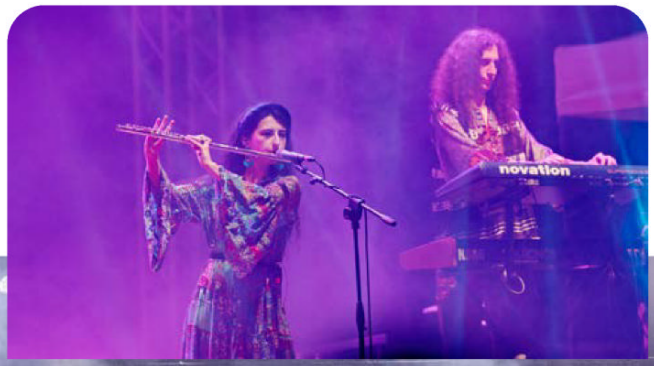
Un paio di volte, ma è meglio se non faccio nomi! Poi, se il gruppo è in apertura, è chiaro che ci può essere un'ostilità più o meno latente, perché la gente è venuta per vedere noi. Direi che non è sempre facile, a differenza degli amici dei Gong, soprattutto se siamo noi gli headliner. È anche vero, però, che alcune band riescono anche a fare presa con il nostro pubblico. In questo caso il live può essere una bella spinta per un gruppo nuovo e la cosa mi fa molto piacere.

Gli Ozric sono la quintessenza del gruppo che fa tutto in casa, dai primi concerti, dove vendevate le audiocassette con i vostri brani, fino ai giorni nostri… in cui siete letteralmente una famiglia che suona insieme, piuttosto che un gruppo nel senso classico del termine…

È bellissimo! Intanto si viaggia insieme e i nostri ruoli sono ben definiti. Mio figlio Silas praticamente si occupa dei "dettagli" sul palco, ruolo che ho potuto gradualmente abbandonare per concentrarmi sulla chitarra. Prima spettava a me destreggiarmi tra cavi e pedali. Adesso lui ha tutto sotto controllo con un unico sintetizzatore. Sono decisamente più libero così.

Nessuno comanda?

Qualcuno deve dirigere il flusso, però non mi piace considerare la cosa in quei termini. È chiaro che sono quello con più esperienza. Come ti dicevo prima, l'improvvisazione è più facile da gestire così, una volta stabilita la struttura. Ai vecchi tempi facevamo concerti totalmente improvvisati! Partivamo con una sola nota e aspettavamo di capire dove saremmo arrivati. Adesso la tendenza è quella di porta-



Gli Ozric Tentacles sul palco del *2Days Prog+1* nella giornata conclusiva dell'edizione 2023 (domenica 3 settembre).

re avanti dei pezzi e cercare di trovarci aspetti inediti sul palco. È sempre divertente, ma abbiamo qualche certezza iniziale in più. Il pubblico sembra gradire e per noi va bene così. Certo se, come questa sera, abbiamo un volo da prendere la mattina seguente ad un certo punto dobbiamo necessariamente fermarci, anche quando vorremmo proseguire!

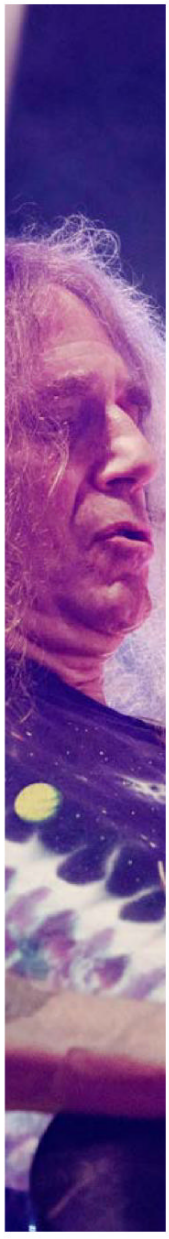
Siete un gruppo ormai storico, con decenni di dischi e concerti alle spalle, e avete sicuramente fatto scuola. Ci sono delle cose nuove che ti piace ascoltare e che ti hanno influenzato?
Siamo così vecchi? Comunque, tendo a vivere in una bolla per cui non assorbo più influenze esterne da un pezzo. La mattina inizia con un po' di fumo e poi attacco le tastiere. Tutto comincia così ormai da tanti anni. Inizialmente ero perso per i **Beatles** e poi tutti i progetti della famiglia/mondo dei **Gong**. Poi tanto **Steve Hillage** e **Hawkwind**…

Qual è la tua filosofia?
La politica non c'entra, "ama il tuo prossimo e cerca di dare una mano quando puoi". Magari con un sorriso sulle labbra. Sì, in fondo sono un vecchio hippie.

Come vedi il mondo adesso? Non accetto risposte deprimenti da te…
Vedo il potenziale per invertire la rotta e cambiare molte cose. È sorprendente, ma ci sono sempre tante persone buone al mondo e i media fanno fatica a recepire i cambiamenti. Se le cose vanno bene non fa notizia. Forse sono troppo ingenuo a pensarla così, però davvero le buone azioni non colpiscono l'attenzione come quelle cattive. Ovviamente qualcuno con il potere di farci saltare tutti in aria dovrebbe darsi una calmata!

Siamo in un festival, che è pure gratis, e so che apprezzi tanto l'atmosfera di questi eventi…
Sì, ma fare il campeggio mi entusiasma meno di una volta! Viva i tour bus! L'atmosfera nei festival è la migliore dato che l'energia positiva non si esaurisce con la fine del concerto, soprattutto quando non piove e riesci ad incontrare tante persone in modo casuale. Forse perché sono più vecchio, ma trovo che sia sempre bello partecipare a manifestazione simili. Quando non sono chiamato a partecipare preferisco sfruttare il tempo per starmene un pochino in disparte. In fondo partecipo a un sacco di festival, tra cui questo, e, come vedi, mi piace godermi l'atmosfera che si crea per qualche giorno. Gli spostamenti sono un po' difficoltosi a volte perché c'è sempre tanta gente che vuole scambiare due parole, ma fa parte del gioco. Però, a essere totalmente onesto, è una cosa bellissima, perché significa che molte persone apprezzano quello che fai. Non mi sentirei a mio agio a lamentarmi per una cosa del genere. Sì, può essere stancante, ma in fondo le situazioni belle spesso lo sono. Dopo oltre vent'anni mi capita di essere riconosciuto anche quando sono al supermercato per fare la spesa!

Da sopra il palco del *2Days Prog+1* (campo sportivo di Revislate). Sotto: Ed Wynne.



La vostra musica è sempre stata strumentale. Non hai mai sentito l'esigenza di aggiungerci dei significati testuali precisi?
Non lo so. Facevo parte del coro a scuola e mi divertivo molto. Forse è solo il fatto che così non esistono barriere linguistiche, chiunque può entrare nel nostro mondo e trovarci qualcosa.

Come ti vengono i titoli come *Burundi Spaceport* sul nuovo album o *Sploosh*?
Per la disperazione! Mi servono dei nomi per salvare le idee e fissare qualcosa. Certo, è più difficile con le composizioni strumentali. Per forza. Mica puoi chiamare il brano *Strumentale* numero cinque e proseguire in quel modo. Certo, volendo si potrebbe anche, ma è meglio evitare. **Aphex Twin** fece così una volta con *Bradley's Beat Part One* e tutto il resto.

Una domanda un po' provocatoria, ma vi sentite un gruppo inglese?
Bella domanda… in effetti, abbiamo un batterista svedese, una bassista americana e un fonico israeliano. Ad un certo punto c'erano anche un canadese e un irlandese!

Non è strano parlare ancora di nazionalità nel 2023? Non contraddice in un certo senso il sogno hippie?
Forse, però è anche bello che ogni nazione abbia un carattere tutto suo per non diventare una massa grigia amorfa. Senza essere politici, è bello essere attaccati alle differenze nazionali… ma non bisogna esserlo troppo.

E una vita senza musica, riesci a immaginartela?
No. Non esisterebbe. È il mio primo pensiero quando mi sveglio. Stavo per dirti che mi occupa i pensieri al 100%, ma forse sarebbe più onesto parlare del 75%. Bisogna anche mangiare e dormire alla fine. Mio padre (**David Wynn**) faceva lo scultore e mi diceva che la sua vita era solo la sua arte, tutto il resto era "fuori dalla sua bolla". Mio figlio è uguale. Qualsiasi cosa che gli impedisca di dedicarsi alla musica per lui è una seccatura. Saskia per fortuna è anche la sua dolce metà. Stanno lavorando a un disco insieme in questi giorni, che mi piace molto. Ho partecipato anch'io in un paio di momenti. Per tornare alla domanda "la mia vita senza la musica"… mi sono preso un anno sabbatico e non ricordo niente di quei dodici mesi (*ride*).

Non ne avevo dubbio! Perdona la curiosità, a questo punto, ma qual è il tuo primo ricordo?
Guardare fuori dal finestrino di un aereo. Forse avevo poco più di due anni. Mia madre mi faceva notare come sembravano piccole le case. Riesco a vedere la scena perfettamente anche adesso. L'ultimo mio ricordo è quest'intervista!

Miti, religioni, credenze, tra antico e moderno, tutto convive in PUER AETERNUS, nuovo album dei liguri **Ancient Veil**, come spiegano **Edmondo Romano** e **Alessandro Serri**.

Testo: **Franco Vassia**

CAMMINANDO TRA I MITI DEL PASSATO E DELLA QUOTIDIANITÀ

"Per forza il Puer è debole sulla terra, egli non appartiene alla terra. Non è destinato a camminare ma a volare": perché le analisi di James Hillman, psicoanalista, saggista e filosofo statunitense, sono la base del vostro nuovo lavoro?

ER: L'album si muove in mille direzioni. La tematica è antica ma è soprattutto attuale, come gli eterni drammi in cui l'uomo deve giocoforza sopravvivere, come la sua inguaribile inadeguatezza nel rapportarsi con se stesso e, di conseguenza, col malessere che prova nello scontrarsi con il mondo esterno. Una vita intera dove continua a essere un eterno fanciullo – seppur dotato di considerevoli capacità – ma che rinuncia sistematicamente ad affrontare le trasformazioni poiché incapace di crescere realmente, costruendo una vita in armonia anche con i suoi simili e con la natura.

Chi è il Puer Aeternus?

ER: Ognuno lo può essere, almeno in parte. È un elemento incorporeo, senza definizione di età e di sesso, che abita in un apparente Eden: un limbo sempre uguale e perfetto, eterno, piacevole, illuminato, anche se nello stesso tempo è morto, poiché privo di crescita. È l'ostaggio di una dimensione "altra", dove non è né adulto e né bambino, dove non esiste alcuna responsabilità: un luogo privo di desideri. Una realtà talmente antica da non riuscire a ricordarne l'inizio. Per questi motivi il puer, si interroga continuamente sulla sua condizione eterna. È una storia nella quale i miti classici si fondono senza limiti di tempo: luoghi, culture, spazi, religioni. Tutti i personaggi del Puer Aeternus, benché mitologici, sono anche umani, che vivono nel presente e nel passato, in una quotidianità che, inesorabilmente, racchiude il prossimo futuro. Il protagonista della nostra storia è un illuminato che, con la forza del distacco e della riflessione, rivela il suo potenziale riuscendo a mutare gli inevitabili errori del suo percorso.

Dove e come nasce la tematica di PUER AETERNUS?

ER: Il concept è il frutto di una notte insonne. Avevo appena letto alcuni articoli di cronaca angoscianti, dove emergeva l'umanità ormai traballante e dalle idee piuttosto confuse sui valori quotidiani, sulla conoscenza del passato e totalmente priva di lungimiranza. Ho pensato che sarebbe stato interessante elaborarne l'essenza: individui come bambini incapaci di crescere, degli eterni adolescenti. Digitando "uomo eterno adolescente" su Google è comparso un articolo sul *Puer Aeternus* di Hillman. Ho

MAURIZIO LISCIO

Il gruppo ligure il 20 agosto 2023 ha partecipato alla quarta edizione del *Trasimeno Prog Festival* (Rocca Medievale di Castiglione del Lago).

Gli Ancient Veil sul palco del Porto Antico Prog Fest, organizzato dalla Black Widow a Genova (3 agosto 2018).

ENRICO ROLANDI

acquistato alcuni libri per approfondirne il tema. Poi intorno ci ho costruito una storia che ne mettesse in mostra il malessere. Senza distinzioni, pur essendo ateo, sono da sempre affascinato dai miti e dalle religioni. Credo che sia anacronistico parlare di queste distinzioni, poiché il sapere dell'uomo è profondità di ricerca. Così in PUER AETERNUS insieme a miti egiziani, romani, dell'antica Grecia e moderni, convivono quelli del cinema, dei fumetti, dei romanzi e della poesia.

Se a Edmondo viene affidato il compito di sviluppare la storia e i testi, la musica è quasi esclusivamente composta da te. Come si svolge il vostro lavoro e quando subentrano gli altri componenti della band?

AS: Ho composto la maggior parte dei brani di PUER AETERNUS tra il 2020 e il 2022, in piena pandemia. Un giorno Edmondo mi chiama al telefono: "Perché non facciamo il nostro THICK AS A BRICK, con una storia unitaria e composizioni musicali coerenti dall'inizio alla fine?". Di getto ho scritto il tema principale che nell'album emerge più volte. Poi, poco alla volta, mi sono venute altre idee da far confluire nel lavoro. Abbiamo selezionato alcuni brani scritti in passato, tra cui *La visione della parte mancante*, ideato quarant'anni fa, quando avevo appena diciassette anni. Un modo, questo, per dimostrare che tutti quanti possiamo essere eterni fanciulli: non c'è alcuna differenza tra l'entusiasmo e la passione di un tempo con quella di oggi. Terminata la scelta, mancava solo l'introduzione, diventata doppia con *L'eterno tempo* e *Il distacco*. Abbiamo puntato su una dimensione acustica, con i suoni delle chitarre, i flauti e gli innumerevoli strumenti a fiato. Poi, come nella migliore tradizione prog, abbiamo aggiunto l'Hammond e il Moog e, infine, quasi a creare una piccola orchestra, un quartetto d'archi con clarinetto, oboe, fagotto e corno francese.

> «Dedicare PUER AETERNUS a Vittorio De Scalzi è stato un profondo atto d'amore»
> Edmondo Romano

ER: Con Alessandro abbiamo una formula che funziona da sempre. Lui è il "compositore di corte", colui che scrive l'80% dei brani sui quali, successivamente, lavoriamo insieme per completarli e per focalizzarli al meglio. Oltre ai testi e alle tematiche mi occupo della produzione artistica che, democraticamente, valutiamo insieme… è proprio in questa fase che si aggiunge **Fabio Serri**, l'altro storico elemento del gruppo. Alla sezione ritmica del bravo **Marco Fuliano** (batteria) e del solido **Massimo Palermo** (basso) spetta il compito di concludere il progetto. Una cosa che ci distingue è che tutti quanti i brani sono scritti e pensati per i musicisti che li eseguiranno, per le loro peculiarità, dove ognuno sarà poi libero di mettere in mostra personalità e creatività.

Nell'album sono presenti Lino Vairetti degli Osanna, Martin Grice dei Delirium, Sophya Baccini, Tony Cicco della Formula 3, Roberto Tiranti dei Labyrinth e Natalino Ricciardo dell'orchestra di Paolo Conte…

AS: Gli artisti hanno interpretato i personaggi dell'album esclusivamente per stima e amicizia. Un gesto per noi molto importante e di cui saremo per sempre grati. Ognuno di loro è stato espressamente invitato per le sue molteplici qualità: dalla scelta timbrica a quella attoriale. Tutti quanti i personaggi del PUER AETERNUS, oltre a una spiccata teatralità, necessitavano di un vero talento perché ogni inserimento vocale è un

La copertina di PUER AETERNUS è opera della pittrice Francesca Ghizzardi.

personaggio che dialoga con gli altri. PUER AETERNUS è decisamente progressive, però è anche teatro, storia, musica per immagini ed emozioni: tutto quanto descritto con attenzione e dovizia di particolari nel libretto allegato. Un modo per suggerire all'ascoltatore una maggiore conoscenza della storia e dei suoi personaggi. Ed è per questo motivo che consigliamo di seguire i testi e le descrizioni tramite il QR Code, contenente la traduzione in lingua inglese.

Gli Ancient Veil, oltre alla musica, si contraddistinguono anche per l'aspetto grafico e pittorico.

ER: Tutte le nostre copertine sono dei quadri olio su tela di **Francesca Ghizzardi**, mia madre. Per RINGS OF EARTHLY LIGHT degli **Eris Pluvia** avevo scelto un dipinto di mio fratello mentre, per gli Ancient Veil, ho pensato di dare una cifra stilistica riconoscibile nei quadri sognanti e spesso onirici di mia madre, capace di scavare nel profondo dello spirito.

A proposito di miti: l'album è dedicato a Vittorio De Scalzi, un musicista amato e stimato, con il quale hai a lungo collaborato.

ER: Con Vittorio ho suonato per circa vent'anni, spesso con la sua band, a volte con i New Trolls ma, soprattutto, ci siamo esibiti in coppia. Avevamo una grande intesa sul palco. Lui amava il mio modo di utilizzare gli strumenti, tanto che durante il concerto mi sollecitava a cambiarli in continuazione. Eravamo in automobile quando, nel ritorno dall'ultimo concerto di Udine, si è sentito male. Il disco è dedicato a lui perché era affascinato dalla nostra musica. Negli ultimi tempi avevamo parlato a lungo di questo album, della stesura dei testi e delle composizioni. La vita ha deciso di interrompersi sul più bello, indicandoci strade diverse. Con la partenza di Vittorio se ne va qualcosa che è più profonda e dolorosa della perdita di un caro amico. Non avrò il tempo sufficiente per ringraziarlo per tutto ciò che mi ha insegnato e regalato. Dedicargli PUER AETERNUS è stato un gesto spontaneo ma, soprattutto, un profondo atto d'amore.

I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI:
BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

ANIMA NAIF rappresenta il coronamento della lunga rincorsa di **Marco Leodori**, quasi un percorso a ostacoli: tredici brani con le loro radici nel rock progressivo ma che si aprono verso territori più melodici.

Testo: **Carlo Camilloni**

UNA STORIA LUNGA 40 ANNI

Per i più, il nome di **Marco Leodori** è associato alla fanzine *Wonderous Stories*, fondata nel 1994 e poi diventata nel tempo una rivista vera e propria, prima di interrompere la pubblicazione nel 2012. Non solo, in quegli anni Marco ha fondato anche il primo Banco Fan Club, curando la relativa fanzine *Il Giardino del Mago*. Musicista, compositore e polistrumentista, ha suonato in diverse formazioni. I Naif, suo primo e principale gruppo, hanno una storia travagliata e frammentata nel tempo, che solo nel 20134 inizia a raccogliere i suoi frutti, aprendo un concerto di Aldo Tagliapietra (Le Orme) che suonerà con loro in due brani. Questo lungo percorso, sia musicale che da appassionato puro, vede la luce nel Cd ANIMA NAIF, del quale abbiamo parlato insieme all'autore.

Marco Leodori dal vivo a Roma (4 gennaio 2013), aprendo il concerto di Aldo Tagliapietra.

ADRIANO OLIVOTTI

Sei finalmente riuscito a coronare il sogno di far conoscere la tua musica al pubblico. Lo vedi come un punto di arrivo o di partenza?
Un punto di partenza. Per citare Claudio Baglioni, "la vita è adesso". Non è il mio genere preferito, ma la citazione, per me, è perfetta. Ho iniziato a comporre i brani di ANIMA NAIF nel 1979-80 e ho proseguito fino al 1996. La mia musica, quella ispirata dal prog anni Settanta, si è fermata lì, ma può tornare l'ispirazione in ogni momento. Ora sono libero mentalmente e fisicamente. La voglia c'è e spero che ci sia anche chi vorrà ascoltarmi.

Come titolo dell'intervista ho scelto "Una storia lunga 40 anni", perché i brani coprono

«ANIMA NAIF è il mio viaggio personale in musica»
Marco Leodori

questo arco temporale. Qual è la composizione più datata?
Il primo brano "serio" è stato *Only One Day*, davvero "a cuore aperto". È una canzone totalmente autobiografica, tradotta in inglese dalla donna a cui era dedicata (Renata De Pascale). Credo sia sentita e sincera. La suonai per la prima volta all'Università di Roma con gli Alta Quota e la gente l'apprezzò perché aveva qualcosa che arrivava. Poco dopo scrissi *A Winter Day Dream* e *Dream Is Over*, entrambe contenute in ANIMA NAIF.

A parte i riferimenti alla musica che ami, i tuoi testi parlano di amori desiderati, cercati e non corrisposti, di storie finite con relativo senso di solitudine… esprimono coraggio nel mostrarsi agli altri che, in particolare di questi tempi, è fuori dal comune. Li trovo poetici.
I testi sono importanti. Devono esprimere sentimenti reali, perché non so inventare storie. Perlomeno relativamente alla mia vita, oppure parlo di altro, però la voglia di raccontarmi è sempre stata forte. È un po' come affermare: "Questo sono io", non mi nascondo, vivo, soffro, fallisco e a volte vinco, come tutti. Penso che l'arte nasca dalla sofferenza. Quando stiamo bene non abbiamo tempo per scrivere, per dipingere e quant'altro.

Nel disco suonano diversi musicisti. Con quale criterio li hai scelti? Chi sono e quanto hanno "pesato" sui brani stessi?
A parte poche eccezioni sono musicisti che ho conosciuto tramite Facebook. Le svolte della mia vita musicale sono state i social network e le nuove tecnologie. La gran parte di loro è stata scelta nell'arco di conoscenze recenti dovute al web. Chiaramente la "campagna acquisti" è stata mirata rispetto alla musica da proporre. Credo sia stata una scelta vincente. I musicisti erano coinvolti in situazioni molto prog, quindi non hanno avuto problemi a inserirsi nel contesto della mia musica. Inoltre ho richiamato amici del passato, con i quali avevo collaborato a lungo e sapevo bene cosa avrebbero potuto dare. Il rimpianto è per qualche nome "eccellente" che è rimasto fuori dal progetto. Ma credo che il risultato finale sia di livello più che buono… va bene così. Hanno partecipato Massimo Moscatelli (Il Giardino Onirico), Carlo Matteucci (Dancing Knights, Playing the History), Emanuele Telli (Il Giardino Onirico), Alessandro Carmassi (Swappers Eleven, Neverland), Claudio Braccio, Emanuele Brignola (Tiromancino, Max Gazzè, Daniele Silvestri), Alessandro Corvaglia (La Maschera di Cera, Delirium), Mauro Montobbio (Narrow Pass), Filippo Marcheggiani (Banco del Mutuo Soccorso, Effemme), Stefano Vicarelli (Fonderia, La Batteria), Paolo Carnelli, Giovanni Quilici (Naif), Maria Teresa De Donatis, Roberta Petteruti (Aristocratica), Andrea Amici (Leviathan), Federica Leodori, Stefano Avigliana (Il Giardino Onirico), Guglielmo Mariotti (Taproban, La Bocca della verità, Fufluns) e Dario Hakim come sound engineer (Il Giardino Onirico).

Io trovo che sia un disco atipico, e va inteso come un complimento. Però, se fossi stato nei panni del produttore, ti avrei imposto dei tagli per dare maggior continuità narrativa e mantenere un ritmo da prodotto "ben vestito", più vendibile. Invece ti sei completamente autoprodotto, senza curarti se fosse "commerciale" o no… di dargli una forma più organizzata. Di fatto è il diario sonoro della tua vita… e la realizzazione di un sogno, senza artifizi, solo te stesso al 100%.
Hai colto nel segno. ANIMA NAIF è il mio viaggio personale in musica. Un diario di bordo. Non ho mai avuto la mentalità di chi insegue il successo e, a 62 anni, sarebbe anche ridicolo. Ho cercato di raccontare chi sono. Vedremo se arriverà o meno al pubblico. Di certo non riesco a tradire quello che sono e che sono sempre stato. La mia non è sicuramente una proposta per tutti. Meglio pochi, ma buoni. Se poi dovessero essere tanti, meglio.

So che hai contattato diverse etichette ma nessuna ha risposto tranne una, che ha rifiutato il materiale definendolo "nostalgico". Anche se sei il diretto interessato, secondo te, cosa c'è di "nostalgico" rispetto, che so, faccio due nomi a caso, IQ o Galahad?
Il riferimento al passato c'è, ma rispetto ai nomi da te citati, io ho iniziato a scrivere musica prima. ANIMA NAIF è stato composto realmente tra la fine degli anni Settanta e la metà dei Novanta. Sicuramente è un disco fuori dal tempo… o fuori tempo massimo! Ma per chi vuole esprimere solo i suoi sentimenti non c'è il problema di essere in sintonia con questi anni. Respingo l'etichetta di nostalgico perché ho tirato fuori oggi la musica ideata allora. Non ho ripensato a quegli anni in modo nostalgico. Ho preso i brani e li ho realizzati come se fossero nati il giorno prima. Aggiungo che ho cercato, e in parte ci sono riuscito, credo, di dare una veste più attuale ai suoni e agli arrangiamenti, grazie anche a molti musicisti che hanno partecipato, piuttosto giovani. Il mio riferimento non è il prog degli anni Ottanta. Sono cresciuto con il "vecchio prog", quello dei primordi.

All'inizio hai detto che si tratta di un inizio. Significa che ci sarà possibilità di ascoltare dal vivo i brani?
Lo spero fortemente. In fondo è dal vivo che un album può avere un test definitivo. Quando registri puoi fare mille tentativi di aggiustare una parte. Dal vivo hai un'unica possibilità. Poi devo ammettere che la performance ha tutto un altro sapore e il contatto col pubblico può essere assai gratificante. Confido di portare questa esperienza in concerto.

Ultima cosa: visto che il tuo Cd è autoprodotto e, di fatto, non ha distribuzione, chi volesse acquistarlo cosa deve fare?
Per il momento può contattarmi via e-mail: marcoleodori@yahoo.it, anche se spero vivamente di poter suscitare interesse di una un'etichetta o una distribuzione.

La copertina è stata realizzata con un dipinto di Patrizia Falconetti.

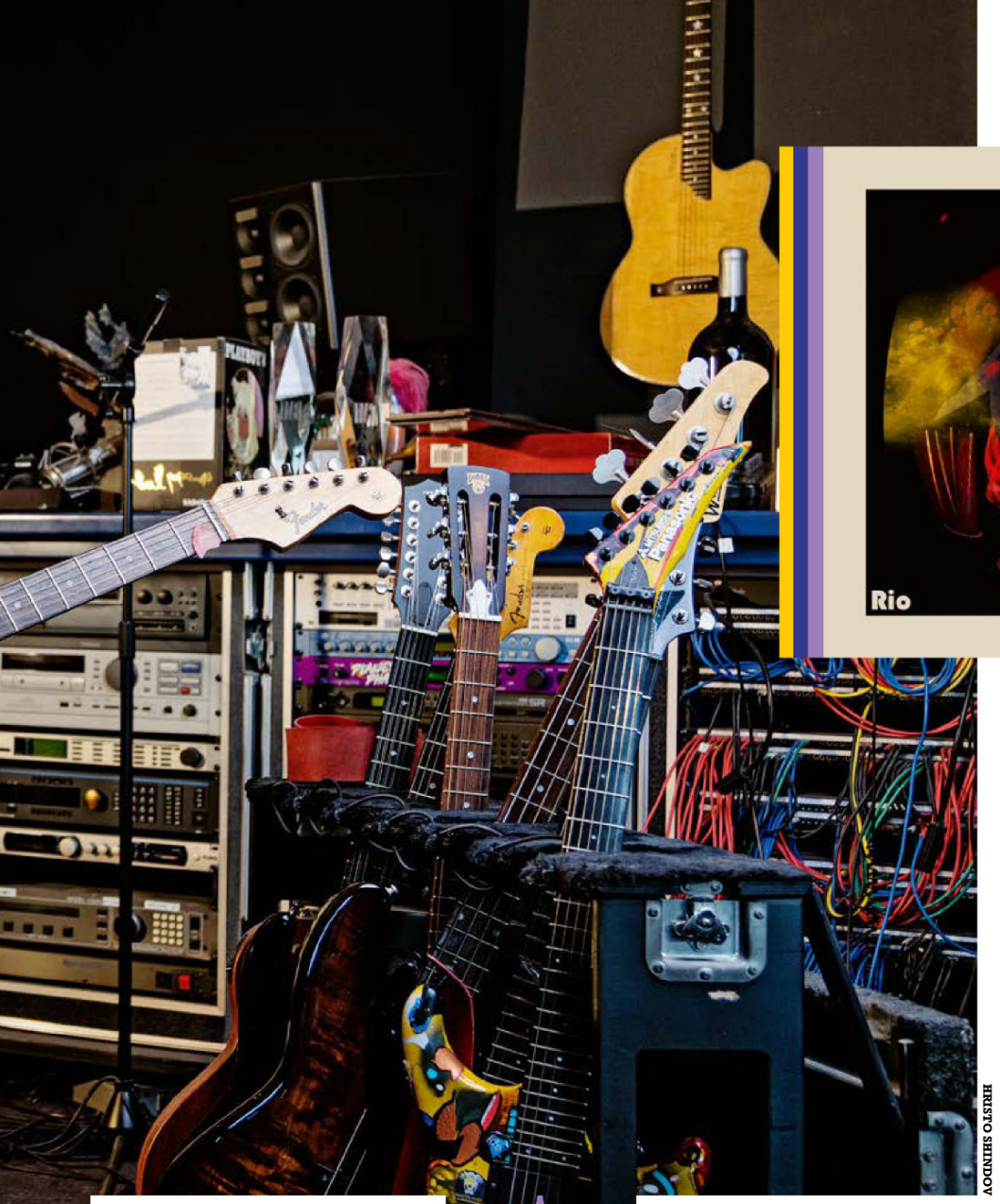
UN NUOVO ESORDIO

A trentaquattro anni da CAN'T LOOK AWAY, suo ultimo album cantato, l'ex chitarrista e voce degli Yes **Trevor Rabin** torna a confrontarsi con la forma canzone: RIO (InsideOut) è un piacevole viaggio tra melodia e musicalità

Testo: **Antonio De Sarno**

Per molto tempo il suo profilo è stato in bilico tra nemesi e salvatore del prog. Oggi, a quasi settant'anni (da compiere il prossimo gennaio), e a quarant'anni esatti dal suo debutto con gli **Yes** nel fortunatissimo 90125, è lecito auspicarsi che **Trevor Rabin** non rappresenti più una figura divisiva come una volta. Lo spettacolare tour di UNION (1991), l'ottimo TALK (1994), fino all'avventura targata ARW (2016/18) con **Jon Anderson** e **Rick Wakeman**, lo hanno definitivamente consacrato come uno dei musicisti più importanti nella storia della band inglese. RIO, sesto album solista di Rabin, rappresenta l'ideale condensato di una lunga e variegata carriera musicale iniziata in Sudafrica nel 1972 con i **Rabbitt**, alla quale vanno aggiunte anche le oltre cinquanta colonne sonore realizzate dal 1995 a oggi.

Trevor Rabin è nato a Johannesburg, Sudafrica, il 13 gennaio del 1954.



HRISTO SHINDOV

Non ti senti in colpa con i tanti fan che hanno dovuto aspettare più di trent'anni prima che il tuo ultimo album cantato, CAN'T LOOK AWAY (1989), avesse un seguito?

Indubbiamente sono stato molto criticato per questa lunga attesa. Il fatto è che quando ho cominciato a comporre colonne sonore, ho pensato che ne avrei realizzate quattro o cinque e poi sarei tornato a dedicarmi al mio prossimo album solista. Poi però ho avuto la fortuna di realizzare quelle di film molto importanti… in fin dei conti il desiderio di ogni compositore è quello di poter lavorare con una grande orchestra, o no? Se mi guardo indietro, mi sembra incredibile che siano passati più di trent'anni! Se penso alla colonna sonora di *Armageddon*… sembra ieri.

«In RIO c'è anche qualcosa degli Yes… del resto ne ho fatto parte per oltre dieci anni»
Trevor Rabin

RIO (in alto) è stato pubblicato il 6 ottobre del 2023.

Invece era il 1998…

Il lato positivo è che di solito un artista impiega tutta la vita a comporre il materiale per il suo primo disco; poi se tutto va bene, se ottiene un contratto e il disco funziona, deve pubblicare subito il secondo album. Ovviamente non puoi permetterti di preparare il secondo disco con tutto il tempo che hai avuto per realizzare il primo e sei sotto pressione. RIO non è il mio primo album, ma arriva dopo una pausa così lunga che sembra quasi un esordio per me.

Ho avuto l'impressione che il tuo disco strumentale, JACARANDA, pubblicato ormai dieci anni fa, sia stato in parte ignorato proprio perché privo delle parti cantate. Un vero peccato, perché a mio avviso contiene delle composizioni fenomenali… penso a brani come *Market Street*, ma non solo…

Vero. L'ho registrato mentre stavo lavorando a varie colonne sonore e avevo bisogno di suonare. Sì, qualcosa suonavo anche sulle colonne sonore, magari un po' di chitarra, qualche tastiera. Anche il basso a volte… ma volevo suonare sul serio! Ho pensato a quando ero giovane e facevo il turnista in Sud Africa, suonando il basso nel gruppo jazz di un musicista formidabile che adesso vive in Canada. Grazie a lui ho scoperto gente come **Chick Corea**, **J.S. Bach** e tutto il resto. Il connubio tra jazz e classica mi ha colpito tantissimo e volevo tornare a suonare sfruttando le conoscenze che avevo accumulato negli anni. I pochi fan che hanno ascoltato JACARANDA l'hanno apprezzato, ma tutto sommato non avevo grandi aspettative. Era semplicemente un disco che sentivo di dover realizzare a tutti i costi. Vuoi ridere? Appena è uscito mi ha chiamato Jon Anderson e mi ha detto: "Perché non hai aspettato per pubblicarlo? Volevo cantarci sopra!". "Troppo tardi, Jon!".

Visto che ci siamo, dimmi come sono andate le cose tra te, Jon e Rick Wakeman (ARW). Un vostro disco a tre sembrava imminente qualche anno fa ma poi non se n'è fatto più niente.

La verità è che ci divertivamo troppo a suonare insieme dal vivo. Per farti capire lo spirito del tour: quando abbiamo suonato al Whisky a Go Go di Los Angeles i biglietti costavano due dollari! Non abbiamo mai parla-

to di registrare un album e non abbiamo nemmeno cercato un'etichetta per pubblicarlo, nonostante ci sia stata un po' di pressione, soprattutto durante la seconda serie di date negli Stati Uniti. Ci siamo scambiati qualche idea e abbiamo lavorato a un brano che avevo scritto anni prima, intitolato *Fragile*; Rick ha aggiunto delle bellissime parti di piano e Moog, mentre Jon ci ha cantato sopra alcune mie parti vocali. Lo hanno passato anche in radio, nonostante la scarsa qualità audio. Tra di noi non ci sono stati problemi: è andato tutto più che bene fino a quando è durato, ma era destinato a finire. Ci siamo divertiti in giro per un po', ma non avevamo altre prospettive. A volte è così.

A proposito di concerti, ho visto che poco più di un anno fa hai partecipato a un tributo ad Alan White…

Sì, al Paramount Theater di Seattle. La moglie di Alan mi ha chiesto di partecipare e io le ho risposto che non l'avrei perso per niente al mondo, nonostante gli impegni. Tanto per cominciare, mi ero rotto due dita e non ero in forma. Per niente in forma. Nei video si vede che ho una specie di tutore alla mano. Speriamo che i miei medici non si siano accorti di nulla! Ma avrei partecipato anche con una bombola di ossigeno! Senza tenere conto della polmonite: non riuscivo a cantare. È stata una serata emozionante. Ho cantato anche *Imagine*, a un certo punto, con le luci puntate sulla vecchia batteria di Alan…

Parlando di strumenti… su RIO hai ripreso il vecchio vizio di suonare tutto da solo, tranne la batteria…

Nasce dal mio modo di scrivere. Con tutta la tecnologia oggi a nostra disposizione, poi… ovviamente se hai un gruppo è una cosa diversa, ci si vede e si prova tutti insieme prima di registrare. Ma quando si è da soli a realizzare i demo, anche con quattro oppure otto piste, con il digitale, praticamente registri già il master. Metti giù traccia dopo traccia e hai il controllo totale della composizione. All'epoca di JACARANDA avevo chiamato qualcuno per suonare il violino e il basso, Tal Wilkenfeld, sul brano *Anerley Road*. Questa volta per registrare le parti di batteria ho chiamato il solito Lou Molino III, tranne per *Push* in cui suona il fantastico Vinnie Colaiuta. In un pezzo suono io la batteria. È stato come ai vecchi tempi: mettevo giù delle basi al mattino e al pomeriggio ci registravo sopra le parti di basso in modo che i vari cantanti avessero abbastanza materiale per procedere con il lavoro.

Rabin da solo e con gli Yes. Dall'alto: JACARANDA (2012), CAN'T LOOK AWAY (1989), BIG GENERATOR (1987), TALK (1994), UNION (1991).

Dal 1995 a oggi, Rabin ha realizzato oltre cinquanta colonne sonore.

Curiosamente, è proprio la linea di basso di *Big Mistakes*, il primo assaggio di RIO, che colpisce per la sua estrema melodicità…

Grazie, amo il basso. Mentre su JACARANDA avevo scelto un approccio più rilassato, da contrabbasso, tranne che per *Through The Tunnel*, per RIO mi sono proprio lasciato andare. Mi sono divertito un mondo con il mio basso Alembic!

Le tue canzoni, sia in passato che oggi, hanno sempre un qualcosa di gioioso. Da cosa deriva questa vena così solare?

È vero… la cosa divertente è che nonostante l'atmosfera allegra della parte musicale, a volte il testo è tutt'altro che felice. In pratica mi sono reso conto che ogni tanto i miei testi contraddicono le mie melodie.

C'è un brano che mi ha colpito in maniera particolare: *Oklahoma* parla del terribile attentato del 19 aprile 1995 in cui persero la vita 168 persone. Lo hai lasciato sedimentare per anni per rispetto delle vittime. È veramente emozionante e fa capire come sei riuscito a incorporare il tuo lavoro orchestrale nella tua carriera rock…

Be', con cinquanta colonne sonore alle spalle c'era da aspettarselo. La parte finale del brano è totalmente orchestrale. Studio orchestrazione da quando ero adolescente. Ho cercato di incorporare questi studi nella produzione degli Yes ma lo avevo già fatto con il mio primo gruppo, i Rabbitt. Mentre lavoravo a RIO ho capito che non c'era più motivo di trattenersi.

Quanto è importante per te l'ordine delle canzoni in un disco? Penso a *Tumbleweed*, che comincia con delle grandi armonie vocali sulla scia della precedente *Goodbye*, che è molto movimentata. Ci sono tutte le dinamiche giuste di un buon vecchio album…

È triste da dire, ma oggi si ragiona soprattutto in termini di brani singoli. Mio figlio, che fa il produttore musicale, me lo ripete sempre. Io, invece, insisto nel cercare la sequenza migliore che dia il massimo dei risultati. Facevo così anche prima dell'avvento dei Cd, quando si ragionava ancora in termini di lato A e lato B.

Di cosa parla il brano *Paradise*?

È decisamente uptempo, con un gusto country. Cerca di giocare sempre sul paradosso di cui parlavamo prima per quanto riguarda il testo: la fine del mondo è imminente, ma è meglio "affrontarla con un sorriso". È una dicotomia che mi affascina, a quanto pare.

Passando agli Yes, cosa è successo nel 1995 alla fine del tour di TALK?

Ce l'ho messa tutta per realizzare quel disco. La band non ha mai suonato meglio dal vivo con quella line-up. Non appena pubblicammo TALK la Victory Records dichiarò bancarotta. A quel punto divenne anche difficile da reperire nei negozi. Forse la mia scrittura non era più in linea con i tempi e non riuscivo a pensare di affrontare un altro sforzo del genere. Decisi che era giunta l'ora di cambiare qualcosa nella mia vita e le colonne sonore erano sicuramente un ambito che mi interessava. C'è voluto parecchio tempo per capire come procedere, come agire e quali persone contattare per vedere se fosse effettivamente qualcosa che avrebbe potuto funzionare o meno in termini di carriera. Di sicuro non è stato facile.

Come sei riuscito a sbloccare la situazione?

È una storia davvero molto strana. Stavo al ristorante con mia moglie, era forse la quarta volta che andavamo in quel posto. A un certo punto il caposala si è fatto avanti. Ho faticato a capire cosa volesse dirmi perché aveva un pesante accento franco-belga, ma in sostanza mi chiese di andare a trovare il proprietario del ristorante, l'attore Steven Seagal, per

HRISTO SHINDOV

Trevor Rabin con Jon Anderson e Rick Wakeman nel tour *An Evening of Yes Music and More* (2016/2027).

suonare la chitarra insieme a lui. In pratica Steven voleva qualche lezione. Ho pensato 'lavora nel mondo del cinema, magari riesce a passarmi qualche contatto' perché, fino a quel momento, nessuno era sembrato molto interessato alle mie cose. Avevo mandato in giro dei demo, ma niente. Solo porte chiuse. Andai da Steven e gli feci vedere come suonare *Red House* di Jimi Hendrix. Fu molto felice e mi chiese se ci fosse qualcosa che avrebbe potuto fare per me. Gli domandai se conoscesse qualche agente che si occupasse di colonne sonore e lui mi rispose che aveva appena finito di girare un film, *The Glimmer Man* (in italiano *Delitti Inquietanti*, 1996) e che avrebbe avuto sicuramente successo. Ero interessato a realizzarne la colonna sonora? Mi dovetti adattare in fretta all'idea di lavorare con molte tracce, l'orchestra e tutto il resto. Per fortuna, l'agente del produttore Jerry Bruckheimer trovò la mia colonna sonora interessante, al punto che ho realizzato ben tredici colonne sonore per i suoi film. Sono stato davvero molto fortunato.

Qual è il numero massimo di tracce con cui ti sei trovato ad avere a che fare?

Fammi pensare… forse cento. Non di più. Ho sentito di uno che era arrivato a seicento, ma non saprei come gestire un numero così enorme di tracce. Non saprei cosa farmene!

Tornando indietro di qualche anno, BIG GENERATOR (1987) ha avuto una storia molto travagliata…

Devi pensare che Jon Anderson non fu coinvolto subito nella realizzazione di 90125. Quando entrò a far parte del progetto, che a quel punto da Cinema cambiò nome in Yes, il disco era già pronto. Ha scelto dove e come inserire la sua voce, facendo un lavoro magnifico, ma il suo coinvolgimento è finito lì. Quando si è trattato di lavorare al disco successivo, oltre alla pressione che avevamo per bissare il successo di 90125, c'è stato il problema di capire come fare a lavorare realmente insieme. Per trovare un equilibrio abbiamo sacrificato la qualità del disco, che reputo riuscito al 40%. A riascoltarlo oggi è come se una parte del materiale non sia bene allineato con il resto. Purtroppo avevamo già sprecato troppo tempo e denaro, così sono finito a mixarlo nel mio studio, dove ovviamente ho cercato di fare del mio meglio. Ci sono un paio di pezzi che mi piacciono, ma qualcosa andava scartato, di sicuro.

Si dice anche che l'intero lato B di BIG GENERATOR avrebbe dovuto ospitare un unico lungo brano…

Sì, la storia della canzone lunga. Mi fa abbastanza sorridere. Se uno vuole sentire una canzone lunga, ascolta la settima sinfonia di Mahler! Se la canzone è noiosa, perché non va da nessuna parte, non importerà a nessuno che sia lunga. Se invece è di tre minuti, ma dinamica… pensa alle canzoni dei Beatles, che duravano anche solo due minuti! Con le colonne sonore è strano: puoi dover scrivere il commento musicale per delle scene che richiedono solo otto secondi di musica e poi magari servono sette minuti di orchestra con il coro. Credo che non abbia molto senso sentire l'obbligo di avere un brano lungo a tutti i costi. Per TALK mi fu espressamente richiesto di comporre un brano molto lungo, *Endless Dream*. Mi ricordo quando arrivai alla fine e pensai, mio dio, dura quasi diciassette minuti… non sapevo se potesse funzionare o meno. Jon venne in studio a sentirlo per primo, con suo figlio, e alla fine era in lacrime. Si era innamorato di quel pezzo. La domanda è sempre la stessa: un brano funziona, sì o no? Se funziona, la lunghezza non è un problema.

Non voglio essere troppo curioso, ma immagino che molti si chiedano come hai preso la notizia che Jon aveva riunito tre ex Yes per realizzare ABWH, poco dopo la fine del tour di BIG GENERATOR…

Vuoi la verità? Non me ne fregava niente! Ero troppo preso dal mio quarto disco solista, CAN'T LOOK AWAY; avevo un nuovo contratto e stavo lavorando con Bob Ezrin… Invece Chris e Alan erano molto arrabbiati e volevano andare in tribunale.

Credo che i brani migliori di UNION (1991) siano quelli in cui sei stato coinvolto tu: *Miracle Of Life*, *Lift Me Up*…

Mi fa piacere, ma ricordati che in quel disco ha suonato una marea di gente: rimpiazzare le parti suonate da Steve Howe e Rick Wakeman non è stata una bella mossa… anche se la scelta è stata avallata da Jon…

Tornando a RIO, i commenti sotto i video dei nuovi pezzi sembrano dire sempre la stessa cosa: Trevor è più Yes degli Yes!

Be', se intendono il gruppo di 90125, per forza. Certo non il gruppo del 1973! Il gruppo per cui ho composto musica per dieci anni deve per forza assomigliarmi in qualche modo. Spero, però, di aver aggiunto anche qualcosa di nuovo al mio sound con RIO, non mi è mai piaciuto troppo guardare indietro.

Allora devi prometterci un altro album!

Sicuro! Anche perché non ci sarò più tra trentaquattro anni! È quello che voglio fare, insieme a suonare dal vivo. L'etichetta si sta muovendo bene e ho già parlato con alcuni promoter. Dovrò pensare anche ai musicisti, ma è qualcosa che devo fare adesso. Un altro album uscirà prima della prossima colonna sonora! E poi spero di portare entrambi gli album in tour.

MIGRANT RETURNED

Per il suo decimo anniversario **The Dear Hunter** sono tornati a rivisitare l'unico album della loro discografia che non fa parte di un concept. Con questa operazione **Casey Crescenzo** ha donato una nuova prospettiva a MIGRANT, rinvigorendo il valore di perfette canzoni pop rock.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Come abbiamo già documentato qui su «PROG Italia», The Dear Hunter si sono gettati da poco in una nuova opera concept, di cui il primo capitolo ANTIMAI è stato pubblicatolo nel 2022. Nell'attesa di SUNYA, seguito già annunciato per il 2024, il 2023 ha visto il gruppo tornare sulle scene live dopo la pausa forzata della pandemia. In quel periodo The Dear Hunter si erano cimentati in alcuni live streaming, come altri colleghi, suonando per intero ACT I e ACT II. La testimonianza del primo concerto in studio è stata di recente impressa su un vinile edizione limitata, LIVE FROM SEATTLE, pubblicato a settembre. La possibilità di esibirsi di nuovo in Europa e Inghilterra lo scorso giugno ha costituito un vero e proprio evento per il gruppo, che aveva messo piede sul suolo europeo solo nel 2015 prima dei **Manchester Orchestra** (Circolo Magnolia, Milano, 19 agosto). Questa volta in veste di headliner hanno toccato l'Italia per due date (Milano e Bologna), con un'esibizione impeccabile e dal forte impatto emozionale. Le tappe europee hanno anticipato il tour autunnale statunitense che ha celebrato i dieci anni di MIGRANT, pubblicato in una edizione riveduta e ampliata il 6 ottobre. MIGRANT RETURNED non vuole comunque somigliare alle varie riedizioni, remix e remaster che sempre più spesso invadono il mercato musicale, con la scusa di farci acquistare più volte il solito album. Non a caso è la prima volta che la band rielabora un suo disco, valorizzando un lavoro considerato quasi minore, che aveva lasciato Crescenzo con l'amaro in bocca.

The Dear Hunter: Rob Parr (chitarra, voce), Nick Sollecito (basso), Casey Crescenzo (chitarra, tastiere, voce), Max Tousseau (chitarra, tastiere, voce) e Nick Crescenzo (batteria).

La versione originale

MIGRANT era nato in un periodo particolare per Crescenzo, fresco reduce da un divorzio, ma anche per The Dear Hunter segnando il passaggio della band dalla Triple Crown Records alla Equal Vision Records, permettendogli di fondare una propria label indipendente (Cave & Canary Goods), tuttora in attività. Originariamente aveva dodici tracce, anche se la Equal Vision chiese a Crescenzo di scrivere alcune canzoni aggiuntive per essere utilizzate a corredo del progetto. La sua vulcanica penna tirò fuori altri cinque brani, che andarono a finire in tre 45 giri raccolti in un box set (MIGRATION ANNEX), disponibile solo abbinato ai preordini dell'album, diventando così una delle tante rarità del loro catalogo. L'opera marcava il primo tentativo di staccarsi completamente dall'idea di concept, che fino ad allora era stata una costante per la band, sia che si trattasse di una saga strutturata su più capitoli, come gli ACTS, sia che avesse un'ispirazione programmatica, tipo gli Ep della raccolta THE COLOR SPECTRUM (2011). Da compositore esperto Crescenzo aveva condensato su THE COLOR SPECTRUM un campionario di stilemi e arrangiamenti in cui ricostruiva, attraverso l'ispirazione, i canoni pop, rock, blues che hanno costellato la storia della musica. Su MIGRANT tutto questo veniva ancora più sintetizzato e ogni canzone poteva essere letta come un archetipo di un determinato stile, lasciando da parte gli impulsi più prog degli ACTS, quindi aprendosi a dolci melodie accessibili, che testimoniavano come la musica dei DH possedesse una potenzialità trasversale da poter compiacere un pubblico più vasto, rispetto a quello a cui è relegata. Tuttavia non possedeva l'immediatezza di un lavoro mainstream, ma conteneva ancora la raffinatezza e sensibilità tipica di Crescenzo per i particolari elaborati. Con le sue melodie pop, dolcemente romantiche e ambiziose, che qualcuno poteva trovare oltremodo sdolcinate, MIGRANT si distaccava dal concept barocco degli ACTS nella forma, ma

non nella sostanza, applicando gli arrangiamenti fastosi da chamber rock a normali canzoni. Crescenzo metteva in gioco la sua abilità orchestrale, dando vita a canzoni appassionate ed eleganti. L'inaugurale *Bring You Down*, ad esempio, era fondata su delle dinamiche in crescendo con archi e ottoni, le varie sezioni melodiche erano architettate per provocare emozioni e stupore man mano che la canzone si sviluppava. *Shame* incrociava musical e soul music, con un'elegante linea di violini da sfondo a un motivo sensuale e misterioso. D'altro canto, tale sintesi aveva pure il suo rovescio della medaglia quando si trattava di spingere l'acceleratore sul pop rock, tanto che *The Kiss Of Life* e *Shouting In The Rain* risultavano quasi ordinarie e sottotono rispetto al resto. Il beat blues di *Girl* si dipanava in un chorus orecchiabile, cantato con la sorella **Azia**. Su *Cycles* e *Sweet Naivité* Casey lavorava in punta di fioretto su belle modulazioni armoniche di stampo minimale, mentre *This Vicious Place*, con le sue atmosfere oniriche marcate soprattutto dall'assolo finale, sembrava un velato omaggio all'**Allman Brothers Band**, mentre *Let Go* rivelava l'alone epico tipico degli ACTS. L'album si chiudeva con *Don't Look Back*, pacata orazione con echi di folk americano e irlandese. Crescenzo dimostrava di essere una macchina da guerra musicale, fisiologicamente incapace di scrivere anche un solo brano mediocre.

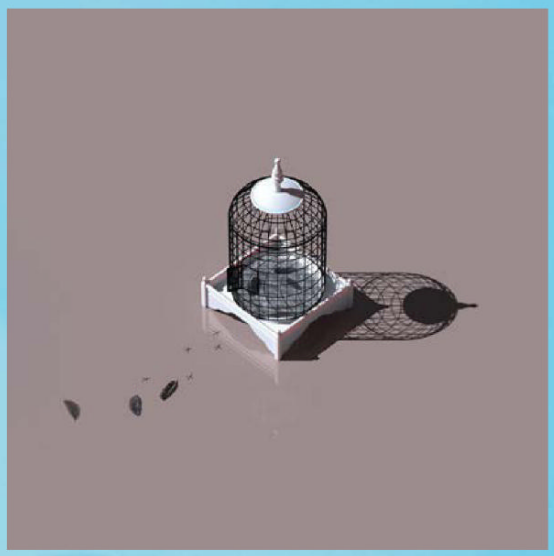
La nuova versione

Tenuto conto di ciò, MIGRANT RETURNED si manifesta su più livelli.

Poster utilizzato per il tour europeo 2023 e copertina di MIGRANT (2013).

Copertina riveduta e corretta per MIGRANT RETURNED (2023).

La tracklist è stata espansa con l'aggiunta di tutti i brani usciti da quelle session, toccando così i settanta minuti, ripensata e strutturata con un nuovo ordine per una maggiore coerenza nel fluire dei pezzi e una dinamica più intensa. È proprio il caso di dire che la sinergia della tracklist rimescolata porta ad esaltare la potenzialità dei brani nel contesto totale, cosa che non avveniva su MIGRANT, che nella seconda parte forse perdeva un po' di mordente. Ma l'aspetto più interessante è che Crescenzo si è ricongiunto al produttore **Mike Watts** con l'intento di rimasterizzare e anche di rielaborare i brani in termini di mix e arrangiamento, partendo dal master originale. Evidentemente con il presupposto di ottenere un feeling più rock rispetto all'originaria impostazione chamber pop. Affiorano in superficie elementi strumentali che prima erano stati sepolti in favore di altri, si può notare il taglio o l'eliminazione di alcune parti. In questo senso sono emblematiche *Bring You Down* e *Whisper*, da cui scompaiono di fatto gli archi e i fiati, rimpiazzati da chitarre e tastiere in primo piano nel mix. Oppure, tra le modifiche più lampanti, c'è l'introduzione a cappella di *Don't Look Back*, dove la sola voce di Crescenzo scandisce la melodia, e la presenza di sua moglie **Tivoli Breckenridge** al posto di **Noelle Scaggs** nel rockabilly rétro di *Like Crazy*. Comunque, al di là di elencare i minuziosi dettagli di MIGRANT RETURNED, basta sottolineare come tale procedimento abbia permesso di ascoltare l'album da una nuova prospettiva, dando ragione alla coppia Crescenzo-Watts nel tornare sopra questa opera sottovalutata.



Personalmente tendo sempre a essere critico riguardo a operazioni simili (remix, remaster e riedizioni varie), preferisco restare legato alla versione originale. Stavolta però ho trovato qualcosa in più che mi ha colpito, MIGRANT RETURNED è una ventata d'aria fresca che giova sicuramente alle canzoni che ne fanno parte e, nonostante i suoi settanta minuti, non solo l'ho ascoltato più di quanto feci a suo tempo con l'originale, ma l'odierna compattezza e piacevolezza mi ha fatto riscoprire gemme che all'epoca non considerai con la dovuta attenzione, lasciandomi con la voglia di rivisitare la discografia dei Dear Hunter alla ricerca di tutta quella ricchezza che ancora può regalare.

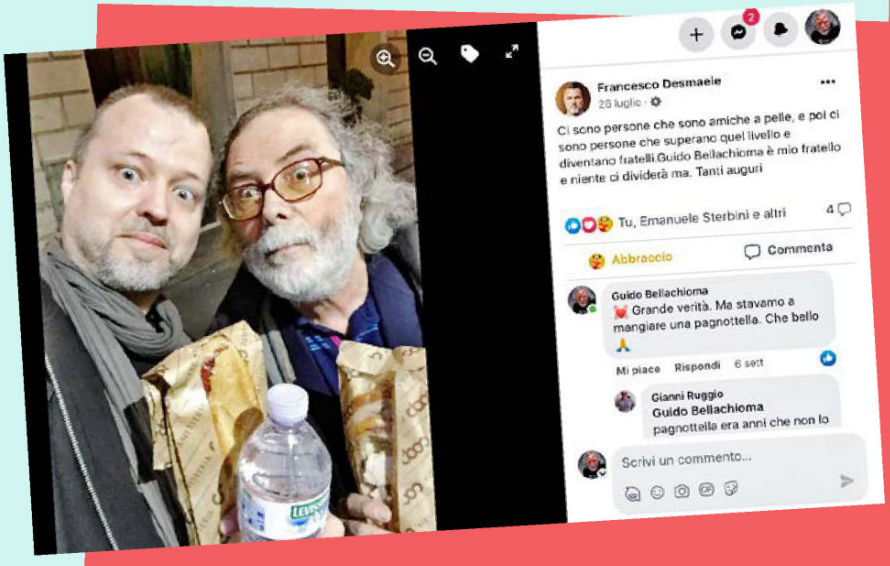
Il fotografo dei batteristi?

A metà settembre 2023 è scomparso **Francesco Desmaele**, uno dei più bravi fotografi di «Prog Italia», sconfitto da un male incurabile dopo una lunghissima e stoica lotta. Nelle seguenti pagine un omaggio alla sua arte e alla sua umanità, attraverso le sue foto e le sue parole…

Testo e foto: **Francesco Desmaele**

Guido Bellachioma

Oggi, 13 settembre, ho preso un pugno in faccia di forza devastante, come se me l'avesse dato Mike Tyson al massimo della forma. Sono uscito per andare a prendere il caffè con un amico, allegro per una piccola cosa quotidiana… squilla il telefono, dall'altro capo della cornetta Paolo Sentinelli (con cui ho realizzato l'album LA PARTE MANCANTE di Francesco Di Giacomo) mi dice con voce triste: "Stai andando al funerale di Francesco?". Accosto l'auto prima di andare a "sbattere" contro qualcosa o qualcuno. Purtroppo non poteva che essere mio fratello Francesco Desmaele, persona dalla sensibilità estrema e artista della fotografia. Il 26 luglio era il mio compleanno e il messaggio che aveva messo su Facebook, proprio con una nostra foto di otto anni fa (dove entrambi avevamo gli occhi da matti veri) mi aveva commosso e quasi fatto uscire le lacrime, ancora di più sapendo che stava soffrendo tantissimo, andando avanti con una forza estrema: "Ci sono persone che sono amiche a pelle, e poi ci sono persone che superano quel livello e diventano fratelli. Guido Bellachioma è mio fratello e niente ci



«Non bisogna essere bulimici di foto, a volte basta scattarne 20 aspettando il momento migliore»
Francesco

Francesco Desmaele nel 2014 con Aquiles Priester, batterista brasiliano (Tony MacAlpine, W.A.S.P., Angra).

Mike Portnoy (2014, USA).

Robben Ford (Roma, 2011).

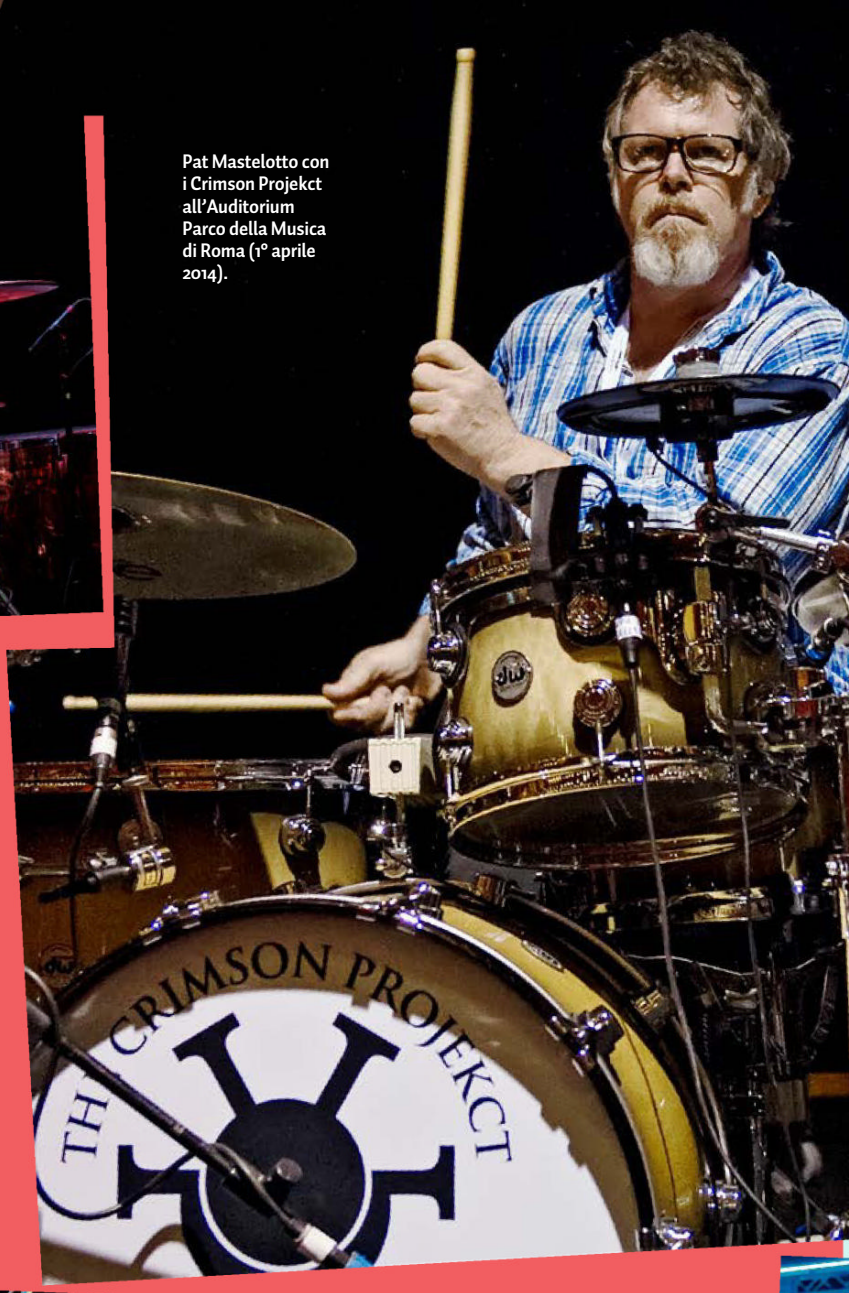
Simon Wright (2014, USA, AC/DC-Dio).

dividerà mai. Tanti auguri". Ho attraversato Roma per venire al tuo funerale, con accanto mia moglie Marina che mi trasmetteva il suo dolore, persino cercando di sorridere come avresti voluto tu. Quando è uscita la bara la gente è rimasta in chiesa e io sono uscito per non farti entrare da solo in quel carro funebre. Scusa fratello mio, non sono riuscito a piangere. Quando soffro davvero non ci riesco mai… come hai scritto tu niente ci dividerà mai. Ciao Fra'…

Francesco talks

Un giorno mentre aspettavo l'inizio di un concerto, armato delle macchine fotografiche e appostato nella solita posizione sotto palco, un ragazzo del pubblico si avvicina e dice: "Ciao, io ti conosco, sei quello che fotografa i batteristi, vero?". Non avevo mai messo bene "a fuoco" la cosa, infatti buona parte del mio lavoro consiste nel fotografare batteristi in giro per il mondo, e non conosco neanche il perché. Io non sono un batterista né un aspirante tale, però, quasi per magia, sembra che molti di loro apprezzino il mio modo di ritrarli. Ci sono mille aneddoti da raccontare quando si lavora nel campo dello spettacolo; ad ogni concerto, clinic, festival, registrazione in studio, incontri imprevisti ci sono difficoltà tecniche e da queste trai comunque esperienza positiva. Ricordo bene quando imparai quanto fosse importante l'uso dei tappi per le orecchie. Ero ad una clinic romana di **Mike Terrana** (21 gennaio 1960: Rage, Masterplan, Savage Circus, Yngwie Malmsteen, Tony MacAlpine) e avevo davvero poco spazio a disposizione per i movimenti, così mi sistemai proprio sotto i

Khurt Maier (2014, USA, Salty Dog).



Pat Mastelotto con i Crimson Projekct all'Auditorium Parco della Musica di Roma (1° aprile 2014).

piatti della batteria per trovare l'inquadratura migliore… ma non avevo calcolato quanto il volume del suono fosse forte in quella posizione, così fu davvero una lunga ora e mezza… dopo di allora ho sempre con me due coppie di tappi di silicone per proteggermi! Da troppo vicino a troppo lontano, succede anche questo nei concerti. Alle prove di **Herbie Hancock** avevo l'accredito per stare sopra il palco perché volevo assolutamente fotografare **Vinnie Colaiuta** (5 febbraio 1956: Frank Zappa, Joni Mitchell, Jeff Beck, Sting, Chick Corea, George Duke, Leonard Cohen, George Benson, Gino Vannelli, Quincy Jones, James Taylor, John McLaughlin, Joe Cocker!!!). Il management americano, purtroppo, mi disse che era una giornata con tanti problemi tecnici e che i musicisti erano nervosi, così fui costretto a scattare da lontano e venne fuori una foto strana: Vinnie che si mette gli auricolari, ma che sembra in realtà tapparsi le orecchie con le mani, buona foto e buona regola da imparare, avere sempre rispetto per i musicisti sul palco, che a volte possono essere particolarmente stressati…. e portarsi dietro sempre un obiettivo dalla lunga focale. Capita che ci siano artisti con la nomea di essere "terribili da fotografare", insomma personaggi che sembrano davvero infastiditi dai fotografi, uno di questi era **Dave Weckl** (americano, 8 gennaio 1960: Chick Corea, Mile Stern, Paul Simon, Madonna, George Benson, Robert Plant). Lo fotografai per la prima volta a una clinic dove, quando incrociavi il suo sguardo dal palco, provavi un naturale senso di disagio, proprio non voleva, almeno così sembrava, essere fotografato…

Simon Phillips con i Protocol (2018).

così facevo meno rumore possibile. Fu una serata strana, dopo i primi minuti mi accorsi che lui guardava spesso da una parte del palco e mi misi proprio in quel punto nel buio, scattai una serie di foto, ma sempre e soltanto quando stava suonando e non mentre stava parlando al microfono. Alla fine andai a ringraziarlo e gli mandai qualche immagine, così, pian piano, siamo diventati grandi amici e ho scoperto un Dave sorridente e molto ironico. In questo modo ho imparato tre cose importanti:

1. non giudicare mai gli atteggiamenti degli artisti e non ascoltare troppo le dicerie che girano nell'ambiente, spesso i musicisti si trovano sballottati di qua e di là per i continenti, anche loro possono avere dei problemi a casa come li abbiamo noi, solo che comunque devono salire sul palco e magari proprio non se la sentono di essere gioviali;
2. avere rispetto per il loro lavoro e per la loro persona;
3. non scattare mai quando si potrebbe disturbare, non essere bulimici di foto, a volte basta scattarne 20 aspettando il momento migliore, gli artisti questo lo apprezzano molto.

Una delle cose che ritengo importante da imparare per chi vuol fare questo mestiere, è il concetto di rispetto dell'immagine dell'artista, è una cosa che non tutti applicano, ma che è una delle qualità imprescindibili del vero fotografo. Facciamo qualche esempio. **Jojo Mayer** (18 gennaio 1963: Nerve, Screaming Headless Torsos, John Zorn, Meshell Ndegeocello, Dizzy Gillespie, Nina Simone, Vernon Reid, Jamaaladeen Tacuma, Friedrich Gulda, Steve Coleman) in un seminario di batteria non stava bene, non aveva dormito e aveva occhi stanchi, perciò indossava spesso gli occhiali scuri. In verità un musicista con gli occhiali, toglie parte della possibilità d'indagare e immortalare ciò che prova mentre suona; decisi così di trasformare quell'impedimento in qualche cosa che rendesse invece unico quel momento. Mi appostai da parte aspettando il momento giusto e scattai mentre usciva dalla selva di piatti e tom. Fu una foto che divenne la copertina di un giornale, scattai anche senza occhiali, ma non usai le immagini che non gli rendevano giustizia, avrei mostrato solo un uomo stanco, non aveva senso,

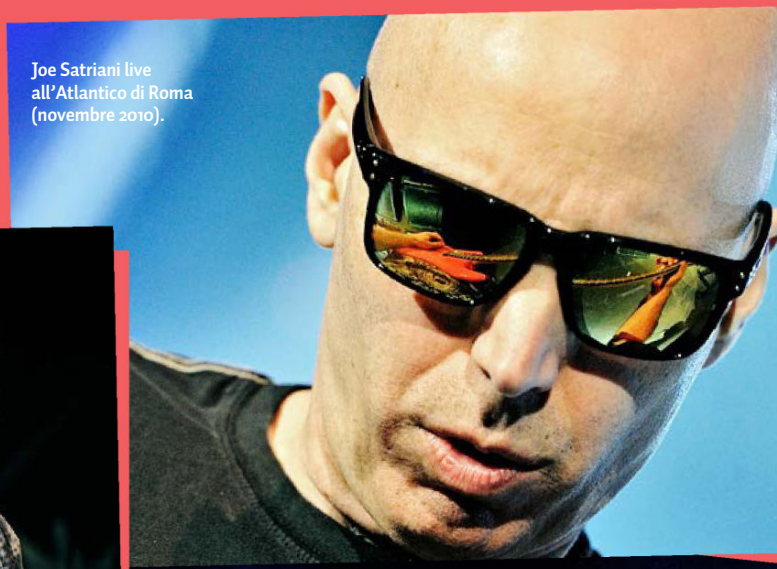
Stewat Coperland (2014, USA).

Sopra (2017) e sotto (2015): Thomas Lang, uno dei migliori batteristi in circolazione, amico fraterno di Francesco.

sarebbe stato uno sgarbo all'artista. Credo che non ci sia nessun motivo plausibile di pubblicare una foto nella quale il soggetto sia venuto male, non importa quanto bella tecnicamente possa essere. Ancora un ricordo per comprendere meglio il concetto. Qualche anno fa ero dietro le quinte dell'Adam festival in Belgio, chiamato da **Keith Carlock** (29 novembre 1971: Steely Dan, Sting, The Blues Brothers Band, John Mayer, Leni Stern, Diana Ross, James Taylor, Toto) per fargli un servizio; arrivai poco prima dell'inizio dello show, la puntualità sul lavoro è doverosa, entrai nel backstage e Keith mi presentò altri tre batteristi che stavano aspettando il loro turno per le prove:

1) **Thomas Lang** (5 agosto 1967: Peter Gabriel, John Wetton, Vienna Art Orchestra, Robert Fripp, Glenn Hughes, Robbie Williams, Steve Hackett, Nina Hagen, Paul Gilbert, Virgil Donati).
2) **Benny Greb** (13 giugno 1980: Bobby McFerrin, NDR Big Band, The Benny Greb Brass Band).
3) **Mark Schulman** (4 settembre 1961: Foreigner, Billy Idol, Velvet Revolver, Simple Minds, Sheryl Crow, Stevie Nicks, Cher, Pink)

Thomas mi aveva già conosciuto l'anno prima a Roma ma è buona "cosa" farsi presentare da un artista importante ad altri artisti importanti, una sorta di "garanzia di bravura". Dopo un po' di chiacchiere Lang, Greb e Schulman si spogliarono per mettersi gli abiti da show, così mi ritrovai con la macchina e



Joe Satriani live all'Atlantico di Roma (novembre 2010).

Steve Lukather alla Casa del Jazz di Roma (2010).

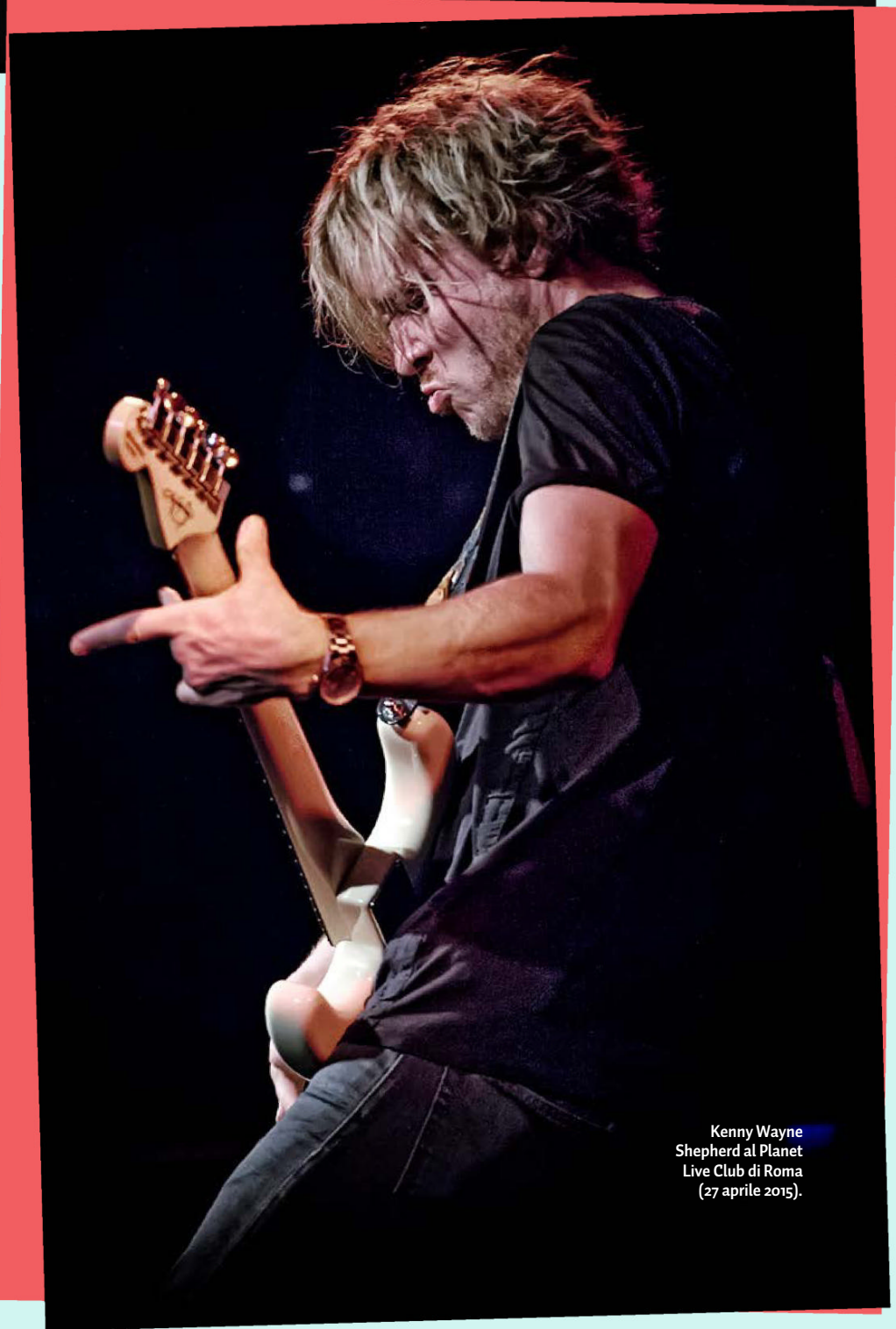
Paul Gilbert a Roma (2009).

«Nei concerti ci si butta sulla musica, sulle facce, sulle mosse, sull'atmosfera per trasportare tutto nelle proprie foto»
Francesco

davanti tre artisti internazionali in mutande, avrei potuto scattare una foto esclusiva, ma non sarebbe stato rispettoso, magari ci avrebbero anche riso su, ma la loro immagine pubblica non sarebbe stata rispettata; lasciai la mia macchina fotografica sul tavolo, persi l'attimo "super" ma ottenni la stima e il rispetto di questi artisti, con cui continuo a lavorare. Ci sono mille modi di fotografare la musica, mille tecniche, ci si deve adattare alla luce che c'è sul palco. I batteristi, tranne rari casi, sono quelli in fondo al palco e poco illuminati; ciò spingerebbe l'uso dei diaframmi con tempi lunghi, in modo da far entrare un po' di luce nei nostri obbiettivi, così da ottenere foto che mostrino qualcosa, non solo un soggetto scuro nascosto dai tamburi. Un altro grande problema è che muovono velocemente le mani, se non vuoi fotografare solo le scie delle bacchette, pur se a volte può essere una buona idea per dare l'effetto del movimento, oppure facce mosse, devi ricorrere a tempi molti veloci dell'otturatore, minimo 1/200 di secondo; come sempre sta alla tua capacità di mediare tra l'esigenza tecnica e artistica. Il batterista che per primo mi fece capire chiaramente che dovevo affrontare il problema della velocità per fermare le bacchette o i pedali in una foto fu **George Kollias** (30 agosto 1977: Nightfall, Nile, Sickening Horror, Contrarian). Questo musicista death metal aveva tale velocità nel muovere i pedali che dovetti cambiare tutti i settaggi della macchina fotografica per riuscire a fermarne il movimento, imparai molte cose quel giorno, esplorando nuovi modi di "catturare le visioni"; di quella clinic resto affezionato al suo viso ispirato e la bacchetta che sta per colpire il piatto, giusto l'attimo di quiete prima della tempesta.

A Los Angeles il *Bonzo Bash Show*, in onore di John "Bonzo" Bonham, si svolge solitamente in un locale poco illuminato, è un concerto davvero interessante e vi partecipano noti batteristi, suonando solo brani dei Led Zeppelin… una volta mi sono accorto di aver scattato a 1/640 di secondo per cercare di fermare le loro bacchette. Non bisogna, però, solo "bloccare" l'istante… nell'immagine creata deve restare soprattutto la musica e il senso dello spettacolo che si sta vivendo, bisognerebbe ricordarlo sempre. Trovato il più

Guthrie Govan (Roma, febbraio 2015).



Kenny Wayne Shepherd al Planet Live Club di Roma (27 aprile 2015).

adatto stile di ripresa, ci si butta sulla musica, sulle facce, sulle mosse, sull'atmosfera per trasportare nelle proprie foto il massimo possibile del suono e delle emozioni che ci regalano. Le emozioni sono la nostra benzina per vivere e anche un professionista si emoziona quando incontra l'artista che con la sua musica è stato parte integrante della propria giovinezza; incontrare **Stewart Copeland** (16 luglio 1952: Police, Curved Air, Manzarek-Krieger, Stan Ridgway, Mike Rutherford, Peter Gabriel, Tom Waits, Snoop Dogg, Oysterhead) è sempre un grande piacere, ho scoperto, nonostante lo abbia incrociato diverse volte, che ancora resto incantato mentre suona o parla, sempre miniera inesauribile di buoni sentimenti e ottima musica. Il primo concerto in cui lo fotografai non sapevo bene cosa cercare, quale inquadratura volessi davvero, ero sotto palco e sembrava mi bastasse ascoltarlo per non distrarre la mia parte emotiva… però dovevo scattare e per farlo bene avevo bisogno di ritornare lucido… così feci un profondo respiro e scattai un po', ma niente mi soddisfaceva, poi "trovai" la foto della sua mano che ferma il piatto, c'era tutto lui: il guanto, la bacchetta, il piatto e la sua faccia con una smorfia sullo sfondo, avevo trovato la mia sintesi di Copeland per quel concerto. Ogni volta dobbiamo riassumere in 20 immagini tutto un concerto, durato magari due ore, e non è mai facile scegliere quali siano le più rappresentative della serata. Ci sono artisti che non amano essere immortalati con smorfie in faccia, molti hanno il loro lato preferito, alcuni vogliono controllare il materiale prima che lo spedisca ai giornali, sono piccole manie che fanno parte del gioco e che dobbiamo saper accettare. Tra quelli che non amano apparire con facce troppo stralunate o con ombre in viso, non svelo nessun segreto perché è noto, ci sono **Virgil Donati** (22 ottobre 1958: Planet X, Allan Holdsworth, Steve Vai, Derek Sherinian, Tribal Tech, Scott Henderson, Tony MacAlpine, U.K., Kazumi Watanabe) e **Dave Weckl**; ormai abbiamo un rito, dopo il concerto vado nei camerini e guardiamo insieme le foto dal piccolo monitor della mia macchina, ognuno dice la sua e alla fine cancelliamo quelle che neanche con la post produzione userebbero. La cosa simpatica è che alcuni artisti, appassionati conoscitori di fotografia, in questi anni, vedi Weckl, sono diventati miei "allievi" in piccoli safari fotografici quando ci si incontra al di fuori della musica. Ma cosa guardano davvero quando si vedono nelle foto? Difficile dirlo: alcuni le facce, altri le ombre, ma quelli che suonano in modo molto tecnico fanno attenzione soprattutto a come sono state fotografate le loro mani. In sostanza vogliono vedere se si capisce bene come impugnano le bacchette, come suonano, e per me è una splendida occasione per imparare delle cose che mai avrei immaginato d'imparare, ormai sono quasi un batterista "ad honorem". Ci sono musicisti ostici da fotografare perché usano batterie ingombranti, che creano problemi seri. Penso a due grandi artisti: **Simon Phillips** (6 febbraio 1957: Jeff Beck, Gary Moore, Michael Schenker, Jon Lord, Toto, Mike Oldfield, Judas Priest, Mike Rutherford, Tears for Fears, 10cc, The Who) e **Terry Bozzio** (27 dicembre 1950: Frank Zappa, UK, Missing Persons, Jeff Beck, Fantômas, Debbie Harry). Il primo non usa attualmente un drum kit troppo grande, ma posiziona un braccio a Y con due piatti proprio nel mezzo dei suoi tom, ovviamente genera molte ombre sul suo viso, rendendo particolarmente complicato scattare bene. Il secondo, invece, ha una batteria immensa con tom, casse, pedali e piatti ovunque, lasciando solo una piccola feritoia davanti, affinché il pubblico possa vederlo… spesso e volentieri, se non c'è una forte illuminazione che in qualche maniera superi questo "muro" di strumenti, è praticamente impossibile riprenderlo… non a caso all'ultimo Drum Festival di Londra, ho rinunciato proprio per questi problemi. Mi sono chiesto più volte se esista la mia foto ideale, la foto "perfetta; penso di rincorrerla non solo tecnicamente perché deve possedere l'anima, contenente tutti i particolari che mostrano l'artista al suo meglio, ma che racconti anche un momento vivo, qualcosa di unico… di quelle foto che quando le guardi puoi sentirci dentro il suono e l'atmosfera, ma anche il brivido dell'emozione.

Il chitarrista australiano Tommy Emmanuel a Roma (2009). Hugh Banton dei Van der Graaf Generator all'Auditorium Parco della Musica di Roma (aprile 2011).

NEL PROSSIMO NUMERO

PETER GABRIEL

FINALMENTE...

KEEF HARTLEY

PROGRESSIVE BLUES & JAZZ

CARLO MASSARINI

PHOTO LIVE BOOK

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - STONE MUSIC

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Claudio Lodi, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer, Marco Olivotto
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Maiocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte.
Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.6967.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.
Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

IN EDICOLA

DAL 26 OTTOBRE

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/vinile
versione digitale disponibile dal 23 ottobre

PROG ITALIA

ANCIENT VEIL
NEW ALBUM

SYNDONE
1992-2022

LA BOCCA DELLA VERITÀ
(UN)CONNECTED

FRIPP & SYLVIAN
THE FIRST DAY (1993)

GUIDO HARARI